قضية أدبية...

«أولاد حارتنا والناشر اللبناني»

بقلم الدكتور سهيل ادريس

تحت عنوان «أولاد حارتنا والناشر اللبناني قرأت في «الأخبار» القاهرية الصادرة بتاريخ ١٠/١٠/١٩٩٠ كلمة موقّعة بحرفي «ج. أ».

ويتحدث كاتب الكلمة عن ناشر لبناني لم يذكر اسمه قام بطبع «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ بعد نشرها في «الأهرام» قائلاً:

«ما يقرب من ثلاثين عاماً كاملة، والناشر اللبناني الذكيّ، الذي هو أديب كبير أيضاً، يطبع «أولاد حارتنا» ويوزّع منها عشرات الآلاف من النسخ، ويجني منها أرباحاً هائلة. وفي حدود ما أعلم أرسل لأديبنا الكبير في بداية الستّينيّات مبلغاً ضئيلاً جداً لا أظنّه يتعدّى المائتي جنيه. كم أعطى لنجيب محفوظ من حقوقه مقابل الطبعات المتوالية؟ ولا مليماً».

أودّ أن أكشف لقرّاء «الأخبار» اسم الناشر اللبناني / إنه سهيل ادريس صاحب دار الآداب التي يقول عنها الكاتب في كلمته «وهذه الدار للحقّ قدّمت خدمة كبيرة للأدب العربي، سواء فيما قدّمته من إنتاج عربيّ أو تراجم للأدب العالمي، أو من خلال المجلّة التي كانت تصدرها ولعبت دوراً هاماً في الخمسينيات والستينيات».

ويصف الكاتب صاحب هذه الدار بأنه «أديب كبير» وله «روايات وشخصية ثقافية عربية محترمة».

ولكنه يتهمني بأني في تعاملي مع الأدباء أوثر أن «أسلك جانب التاجر الشاطر الذي لا يدفع الحقوق الواجبة عليه».

ويصف الكاتب الأمر بأنه فضيحة أخلاقية وثقافية الخ... وينهي كلمته قائلاً: «أنها والله لمأساة!».

أولاً: ما دام الكاتب يطلق هذه التهمة «وبدون حرج» كما يقول، فلماذا لم ينشر اسمه صريحاً؟ أليس لأنه محرج، ولأنه لا يملك الوثائق التي تدعم اتّهامه، فغيّب اسمه تحت حرفين، قد يعرفهما القرّاء، ولكن القضاء لا يعترف بأنهما يشكلان إدانة له مادامـا مبهمين؟

ألا يدلّ هذا التصرّف، عدم ذكر اسمه صريحاً، على أنه يدّعي جرأة وصراحة لا يملكهما؟

ثانياً: ما دام يعترف بأنّ الناشر اللبناني أديب كبير وشخصية ثقافية عربية محترمة، فكيف يجرؤ على اتّهامه بسرقة حقوق المؤلّفين؟ كيف يكون محترماً «ناشرٌ لا ضمير له، يسطو على عرق السنين بدون حياء ويجمع الثروة من مؤلفات الأديب مغبون الحق؟».

أما كان اعتراف الكاتب بأهمية شخصية الناشر، كأديب وشخصية ثقافية محترمة، كافياً لجعله يمتنع - على الأقل - عن اتّهامه باللاأخلاقية بل باللّصوصيّة؟

ثم إن الكاتب يعرف بلا ريب، أن هذا الناشر كان قد أصدر كثيراً من الكتب لكثير من الأدباء المصريين أمثال صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ورجاء النقاش وسامي خشبة وادوار الخراط وسليمان فياض، وأبو المعاطي أبو النجا وسواهم، ونشر قبل ذلك «مذكرات طه حسين» ولم يسبق لأحد منهم أن شكا أيّة شكوى من أن الناشر قد سطا على حقوقه أو سرق جهد عرقه؟

من أين إذن استقى الكاتب حكمه بأنّي سرقت حقوق نجيب محفوظ؟

إن كان على صلة وثيقة بنجيب محفوظ، ومنه استقى الخبر، فما

قوله بالوثيقتين المرفقة صورة عنهما بتوقيع نجيب محفوظ نفسه واعترافه بأنه تسلّم من الأستاذ فتحي نوفل مبلغ ١٧٠٠ (ألف وسبعمئة) جنيه عن الطبعتين الخامسة والسادسة من «أولاد حارتنا»؟ ألا تدلّ هاتان الوثيقتان على أن الأستاذ نجيب محفوظ قد قبض من دار الآداب ما لا يقل عن أربعة آلاف جنيه على الطبعات الستّ الصادرة من «أولاد حارتنا» وليس فقط مائتي جنيه؟

لو كان الكاتب يملك جرأة حقيقية وكرامة حقيقية لوضع اسمه الكامل الصريح، إذن لكان بإمكاننا إقامة دعوى جزائية عليه في احدى المحاكم المصرية ولطلبنا حضور الأستاذ الكبير نجيب محفوظ للشهادة، ولطالبنا كاتب المقال بتعويض كبير عما ارتكبه من افتراء علينا وتشويه لسمعتنا ولو لم يذكر اسمنا صراحة.

أما أن دار الآداب توزّع عشرات الآلاف من نُسَخ الرواية وتجني أرباحاً طائلةً الخ . . . فهو كلام لا يستند إلى أيّة حجّة، بل هو ادّعاء مجانيّ، لأن رواج «أولاد حارتنا» كان محدوداً بسبب منع الرواية في عدة أقطار عربية . . إلى أن نال الأستاذ محفوظ جائزة نوبل، فاشتدّ الإقبال عليها وتفاءلنا بأن تردّ على الناشر أرباحاً جيّدة، ولكن الأمر عاد علينا بالخسارة، لأن الرواية سرعان ما تمّ تزويرها في بيروت وتسويق النسخة المزوّرة بالآلاف إلى الأقطار العربية التي لم تمنعها من قبل، بل أصبحت توزّع سرّاً حيث كانت ممنوعة، وتُباع بأسعارٍ تنافسيّة منخفضة عطّلت السعر الأساسي، حتى إن توزيعها من دار الآداب قد توقّف تقريباً . . . ولا نحسب الكاتب المحترم يطالبنا بأن ندفع للمؤلف الكريم حقوقه عن النسخ المزوّرة!.

نحن نعترف بأن في لبنان، وفي مصر أيضاً، مزوّرين كباراً للكتب، ومروّجين كباراً للكتب المزوّرة. ولكننا جعلنا أحد همومنا الرئيسيّة محاربة آفة التزوير، ووضعنا ذلك بنداً مركزياً في نشاط اتحاد الناشرين العرب الذي أتولّى فيه منصب نائب الأمين العام.

وأخيراً فإن دار الآداب لا تزال وستظل تحاول، مع مجلة الآداب بالرغم من كل المصاعب، أن تخدم الثقافة العربية بكل صدق وشرف ومسؤولية.

مقابلة . . . شاملة!

أجرى الأستاذ عبده وازن الحوار التالي معي تعليقاً على موضوع «أولاد حارتنا» وردّاً على التحقيق الذي نشرته جريدة «الحياة» لمراسلها في القاهرة:

السؤال الأول:

■ أثار الكاتب المصري جمال الغيطاني قضية كتاب «أولاد حارتنا» متهماً دار الآداب بالتغاضي والتقصير عن دفع حقوق التأليف للكاتب نجيب محفوظ. ثم رددت عليه وأبرزت الوثائق التي تقيد بدفع بعض الحقوق. لكن القضية أثيرت مرة أخرى من جديد، محدثةً بعضاً من اللغط. كيف تنظر إلى هذه القضية ككل وإلى أسبابها وحقيقتها؟

الجواب:

ـ ترددت كثيراً في أن أردّ على الأستاذ جمال الغيطاني، وفكّرت بإقامة دعوى قضائية عليه وعلى سواه ممن اتّهموا دار الآداب بتهمة سرقة حقوق رواية «أولاد حارتنا» للأستاذ نجيب محفوظ.

ولكن القضيّة خرجت إلى النور عبر الصحافة، فكان لا بدّ لي من كشف الحقائق حفاظاً على سمعة الدار التي أُشرف عليها، والتي سبق للغيطاني أن امتدحها قائلاً بأنها «للحق قدّمت خدمة كبيرة للأدب العربي، سواء في ما قدمته من إنتاج عربي أو تراجم للأدب العالمي، أو من خلال المجلة التي كانت تصدرها ولعبت دوراً مهماً في الخمسينيّات والستينيّات، كما سبق أن وصف صاحب دار الآداب بأنه «أديب كبير وله روايات، وشخصية ثقافية عربية محترمة».

وكنت أعتقد أنّ إبراز وثيقتين اثنتين فقط يعترف فيهما الأستاذ محفوظ بقبض ١٧٠٠ ألف وسبعمائة جنيه كافيتان لتراجع الكاتب عمّا زعمه؛ ولكنه أصرّ على ادّعاءاته وأضاف إليها اتّهاماً جديداً، هو أن دفع مستحقّات المؤلف بالجنيه المصري يعرّضني ويعرّض وكيلي في القاهرة لطائلة القانون، لأن فيه مخالفة لنظام النقد المصري.

وكلام الغيطاني باطل، لأنه يجهل أن دار الآداب كانت قد حصلت على إذن من وزارة الاقتصاد عام ١٩٦٦، وكان الدكتور لبيب شقير وزيراً للاقتصاد آنذاك، بفتح «حساب غير مقيم ج» رقمه ٧٧٩١٣١، مقيّد لدى بنك الاسكندرية بالقاهرة، فرع قصر النيل، ما يزال مفتوحاً حتى اليوم، وكان وكيل دار الآداب في القاهرة يودع فيه قيمة مبيعات كتب دار الآداب التي تستوردها المكتبات المصرية، وتُدفع هذه المبالغ إلى الأدباء المصريين تعويضات عن حقوقهم من كتبهم أو من مقالاتهم، بموجب شيكات تملك إدارة الدار والمجلة إيصالات رسمية بها موقّعة من أصحابها . . وكان أجدر بالكاتب أن يتحقّق من هذا الأمر قبل أن يبلغ به حقده حدّ استعداء السلطات القضائية والمالية علينا . . وهو لم يتنبّه إلى أن هذه «المخالفة»، إذا صحّ أنها مخالفة، لا تنطبق فقط على الدافع، بل تنطبق أيضاً على القابض، وهو في هذه الحالة الأستاذ نجيب محفوظ نفسه!

السؤال الثاني:

■ **أثيرت القضية وأقحم نجيب محفوظ فيها إقحاماً وربما من دون أن** يدري شيئاً عن خلفيات القضية. فقد اعترف جريدة «الحياة» أنه كان راضياً عن الاتفاق الذي جرى بينه وبين دار الآداب. ألا ترى في الأمر تناقضاً؟

الجواب:

ـ نعتقد اعتقاداً جازماً بأن الأستاذ الكبير نجيب محفوظ لم يكلّف الغيطاني ولا يوسف القعيد بإثارة موضع حقوقه والدفاع عنها تجاه «دار الآداب». فلو راجعنا تصريحيه اللذين أدلى بهما إلى جريدة «الأخبار» وإلى جريدة «الحياة»، فإننا لا نجد فيهما التهم التي اختلقها أو تكهّن بها الكاتبان...

سأله حنفي المحلاوي في صفحة «أخبار الأدب» التي يقدمها الغيطاني (عدد ١٩٩٠/١١/١٤) عن ظروف التعاقد معي على «أولاد حارتنا» فكان جوابه:

«... أظنّ على ما أذكر أنّ الناشر أفهمني أنه سوف يتعاقد معي وسوف يحصل على النص من «الأهرام» حيث كانت تنشر مسلسلة. وكان الاتفاق جيّداً بعدما سمحت لي الجهات الرسمية بشرها خارج مصر، وتم الاتفاق على ما أذكر في الستينات».

وحين طرح محمد الشاذلي، مندوب «الحياة» في القاهرة، السؤال نفسه على الأستاذ نجيب حول تفاصيل الاتفاق، أجاب بقوله: «لا أتذكر التفاصيل الآن، ولكنني كنت راضياً».

هذان الجوابان يعلنان صراحةً رضى الأستاذ نجيب محفوظ عن الاتفاق، بالرغم من قوله، جواباً على سؤال آخر، إنه لا يتذكّر إذا كتب عقداً مع الدار...

وحين سُئل: «هل نلت حقوقك عن الطبعات التي تلت الطبعة الأولى؟» أجاب «مع كل طبعة جديدة كان الدكتور سهيل يرسل لي مبلغاً من المال عن طريق قريب له في مصر اسمه الأستاذ فتحي نوفل».

وهذا إقرارٌ صريح من الأستاذ محفوظ أنه كان يقبض حقوقاً عن كل طبعة جديدة. وقد نشرت «الحياة» وثيقتين بتوقيعه تنصّان على أنه قبض عن الطبعتين الخامسة والسادسة وحدهما ١٧٠٠ جنيه... وإذا كان أستاذنا الكبير لا يذكر كم قبض عن الطبعة الأولى، فإن سجلّاتنا تذكر أنه قبض، على أقساط، ما مجموعه ٢٢٢٥ ألفان ومئتان وخمسة وعشرون جنيهاً للكميّة التي تمّ الاتفاق عليها وهي ١٠ آلاف نسخة. وهو يصرّح بأنه «كان راضياً»، «وكان الاتفاق جيّداً».

والواقع أن دارنا كانت تأمل بأن تلقى «أولاد حارتنا» رواجاً عظيماً في البلاد العربية حتى تغامر بطبع هذه الكمية دفعة واحدة (وهي أكبر كمية طُبعت في الدار دفعة واحدة، ما عدا طبعات معجم «المنهل»).

ولكن هذه الطبعة استغرق نفادها خمسة أعوام، بسبب أن الرواية منعت في كثير من البلدان العربية (ولا تزال حتى اليوم ممنوعة في معظمها). وينبغي أن نوضح هنا أن الرواية سُمح بتوزيعها في مصر فور صدورها، ولكنها ما لبثت أن صودرت ومنع تداولها في الشهر السادس من عام ١٩٦٨، أي بعد زهاء عام ونصف من صدورها. ويقول مندوب دار الآداب في القاهرة السيد فتحي نوفل في رسالة بتاريخ ١٩٦٨/٦/٢٧ بأن السيد الوزير الأستاذ محمد فايق أبلغ الأستاذ نجيب محفوظ احتجاج الأزهر على الكتاب حيث قرّر مصادرته، وسلمت مكتبة المدبولي ١٣٠ نسخة من الكتاب لإدارة الرقابة تمهيداً لإعادة تصديره لبيروت مع كتاب أحمد بن بلّة...».

وقد صدرت الطبعة الثانية في أواخر ١٩٧١ بثلاثة آلاف نسخة ودفع مبلغ ٣٠٠ جنيه حقوقها، والطبعة الثالثة في منتصف ١٩٧٧، أي بعد ست سنوات، ودفع مبلغ ٣٠٠ جنيه أيضاً حقوقها بموجب إيصال موقع من المؤلف عثرنا عليه حديثاً في ملفّاتنا، ونرفق صورة منه، والطبعة الرابعة عام ١٩٧٩ ودفعت حقوقها ٣٠٠ جنيه أيضاً. أما الطبعة الخامسة فتأخر صدورها حتى عام ١٩٨٥ والسادسة عام ١٩٨٦، وكان مجموع حقوقهما ١٧٠٠ جنيه بموجب الإيصالين الموقعين من المؤلف والمنشورة صورة عنهما في جريدة «الحياة». ويُعزى سبب ارتفاع القيمة، بالنسبة لحقوق الطبعات الثلاث التي سبقتها، الى تدنّي قيمة سعر صرف العملة.

المشكلة مع صديقنا الكبير الأستاذ نجيب أنه «لا يذكر» كما يقول، ولا يتذكّر أنه كتب عقداً مع الدار، ولكنه يقول في آخر تصريحه لجريدة «الحياة»: «ولقد سمعت أن «أولاد حارتنا»، بعد نوبل، وزعت عدّة طبعات، ولم أحصل على مليم واحد، ثم إن كل الذي حصلت عليه طوال السنوات الماضية مبالغ ضئيلة لا تذكر، ولم آخذ حقي أبداً. حسب الاتفاق».

أما ان الذي حصل عليه طوال السنوات الماضية «مبالغ ضئيلة لا تذكر»، فلا أدري إذا كان مبلغ ٤٨٥٠ جنيهاً دُفع حتى سنة ١٩٨٥ مبلغاً ضئيلاً، إذا قيس بقيمة الجنيه في تلك الفترة، لا بمقياس اليوم. وإلا لما كان يكون «راضياً»...

وأما أنه «سمع» بأن الرواية بعد نوبل وزّعت عدّة طبعات ولم يحصل على مليم واحد، فلا ندري إذا كان «السماع»، بلا بيّنة ولا دليل، كافياً لإثبات الحقيقة!

بقي قوله «ولم آخذ حقي أبداً حسب الاتفاق». أيّ اتفاق ما دام قد ذكر، قبل قليل، أنه لا يتذكّر أنه كتب عقداً مع الدار؟

السؤال الثالث:

■ أصحيح أن الكاتب نجيب محفوظ، كما يقول الغيطاني، لم يتقاض أي مليم عن روايته «أولاد حارتنا» منذ عام ١٩٨٥، وما هي الأسباب؟

الجواب:

ـ صحيح أن دار الآداب لم تدفع للأستاذ الكبير مليماً واحداً بعد ١٩٨٥. ذلك أنها قد سدّدت جميع حقوق التأليف حتى الطبعة السادسة التي تأخر صدورها الى عام ١٩٨٦ كما يفهم من عبارة «الجاري طبعها» في إيصال الأستاذ نجيب المؤرخ في ٢٨ نوفمبر ١٩٨٥. وقد أوضحت في ردّي السابق الذي نشرته «الحياة» (تاريخ ٨ نوفمبر ١٩٩٠) أن الرواية زُوّرت في بيروت بعد حصول المؤلف على جائزة نوبل، و«تم تسويق النسخة المزوّرة بالآلاف إلى الأقطار العربية التي لم تمنعها من قبل، بل أصبحت توزّع سرّاً حيث كانت ممنوعة، وتباع بأسعار تنافسيّة منخفضة عطّلت السعر الأساسي، حتى أن توزيعها من «دار الآداب» توقّف تقريباً...».

وأودّ أن أنتهز هذه المناسبة لآخذ على الأخ محرّر الصفحة الأدبية في «الحياة» ما ارتكب من خطأ في عنونة التحقيق الذي نشر بهذه المناسبة. فقد ورد في العنوان ما نصُّه «نجيب محفوظ: لم أحصل على مليم واحد»، وهذا، كما يتبينّ من الوقائع الواردة، تشويه للحقيقة التي يعترف الأستاذ نجيب بموجبها بأنه قبض على الطبعات كلها حتى سنة ١٩٨٥. فكان ينبغي أن يكون العنوان، ليكون مطابقاً للحقيقة: «نجيب محفوظ: لم أحصل على مليم واحد بعد ١٩٨٥».

وجاء في العنوان الأول للتحقيق: «كتّاب مصريون يرسمون مأساة حقوق المؤلف»، وهذا خطأ آخر في العنوان، لأنه قد يوحي بأن دار الآداب التي نشرت «أولاد حارتنا» هي وراء هذه المأساة... وهو كلام لا ينطبق على كل ما ورد في كلام الذين أدلوا بآرائهم. فإن الشاعر الأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي امتدح أمانة دار الآداب مدحاً يثبت تماماً أن معاملة هذه الدار له كمؤلف لا يمكن أن تشكل مأساة.. وحين يدلي المؤلفون الذين تعاملوا مع دارنا بشهاداتهم، فسيعرف القرّاء أنه لا يجوز إطلاق الأحكام على هذا النحو. أما الذين لم يتعاملوا مع دارنا كمؤلفين، فقد تدفعهم أسباب خاصّة، أو دوافع خبيثة إلى الإدلاء بالأخبار الملفّقة أو المغالطات، وقد يبنون أحكامهم على تَكهُّنات لا أساس لها من الصحة.

من هذه التكهُّنات تساؤلات الأستاذ جمال الغيطاني: «إذا كانت الرواية طبعت حتى ذلك التاريخ ستّ طبعات ـ وباعترافه ـ فكم عدد الطبعات خلال السنوات الخمس الماضية؟» فإذا أخبرناه أن الرواية زوّرت بعد حصول المؤلف على جائزة نوبل، تساءل: أين هي النسخ المزوّرة؟ فإذا أكّدنا له أن النسخ التي تباع سرّاً في مصر، والرواية ممنوعة فيها، هي مزوّرة، ادّعى أنه خبير بسوق النشر، ويعرف كم نسخة وزّعنا في القاهرة بسعر عشرة دولارات للنسخة الواحدة «وهو السعر المطبوع على الغلاف الأخير». ونحن نعرف منذ الآن أنه سيكذّبنا إذا قلنا إننا لم نبع أية نسخة بسعر عشرة دولارات، وأن طبعتنا الأصلية لا تحمل سعراً على غلافها الأخير، مما يدلّ على أن النسخة التي يتحدّث عنها في القاهرة هي مزوّرة...

ادّعاءات ومزاعم لا ترتكز إلى أيّة بيّنة، ومثلها كلام كاتب آخر هو يوسف القعيد الذي ما فتىء منذ فترة يفتري على دارنا وينسب إليها تصرّفات لا علاقة لها بها. كلّ ذلك لأن دار الآداب اعتذرت عن نشر كتبه لأنه في رأينا ركيك اللغة سقيم العبارة، وأنه يرتكب أخطاء لغوية فادحة لم يكلّف ناشره نفسه عناء تصحيحها، وهي لا يمكن أن تدخل في بند الأخطاء المطبعية، كما بيّن سماح ادريس في كلمة نشرتها جريدة «السفير» منذ عامين تقريباً.

وقد ادّعى القعيد في تصريحه «للحياة» إن الأستاذ نجيب محفوظ أخبره أنه ينوي إبلاغ النيابة والشرطة، «في حال حضور سهيل ادريس إلى مصر» لأن صاحب «أولاد حارتنا» تعرّض لعملية نهب لم تحدث من قبل سهيل ادريس، فمنذ أن حصل منه على حق نشر أولاد حارتنا لم يحصل منه سوى على مبلغ ضئيل حدّده نجيب بـ ٢٠٠ جنيه فقط» وأضاف القعيد أن الأستاذ نجيب قال له «إن العائد من نوبل ضاع بين سهيل ادريس والجامعة الأميركية، الأول حصل على حق ترجمة الرواية الوحيدة المطبوعة خارج مصر والثاني حصل على حق التصريح بالترجمة لكل أعمالي إلى كل لغات العالم».

إنني أولاً لا أستطيع أن أصدّق أن نجيب محفوظ كان يريد أن يحيلني على النيابة أو يسلّمني إلى الشرطة إذا دخلت إلى مصر، لأن نجيب محفوظ إنسان خلوق لا يمكن أن يتخلّى عن مزاياه التي أعرفها فيه ليلجأ إلى تدبير بوليسيّ ضدّ صديق له يعرفه منذ زمن طويل، وتربطه به، قبل رابطة التعامل النشريّ، رابطة الصداقة والاحترام المتبادل.

وأنا بالمناسبة، أُثبت هنا نصّ رسالتين تلقّيتهما من الصديق الأستاذ نجيب محفوظ. الأولى تعليقاً على وعد كان كاتبنا الكبير قد قطعه لي بإعطاء دار الآداب مجموعة قصص «المرايا» التي كان قد سلّمها لمكتبة مصر مع مجموعة أخرى للطبع، ثم وعدني بسحبها. وحين راجعه وكيل الدار في الأمر، سلّمه هذه الرسالة المؤرخة في ٧٢/٢/١٥.

عزيزي سهيل:

أطيب تحية وسلام، وبعد فإني أقف أمامك لأول مرة خجلاً لعجزي عن الوفاء بوعد. فقد طلبت القصص من مكتبة مصر كما اتفقنا، فتبيّن لي أنها طبعت المجموعتين معاً على أن تنشرهما في مدّتين متباعدتين. إني آسف بحق، وأرجو أن أطبع عندك مستقبلاً كتاباً جديداً بإذن الله. ومما يذكر أن السحار اتفق مع شاب فلسطيني على فتح مكتب للتوزيع في لبنان كوسيلة لمقاومة التزوير.

أرجو يا عزيزي أن تقبل عذري وأسفي مع صادق التحية والمودّة.

المخلص نجيب محفوظ

أما الرسالة الثانية، فقد أرفقها الأستاذ نجيب بـ «شهادة» بعث بها الى «الآداب» بمناسبة يوبيلها الفضي عام ١٩٧٧. وهذا نص الرسالة والشهادة:

عزيزي الدكتور سهيل ادريس:

ألف حمد لله على سلامتك. أنت والأسرة. وقد أرسلت إليك رسالة عقب انتهاء الحرب الجهنميّة لأطمئنّ على صحتك، ولكن الأخ نوفل أخبرني أنك لم تكن في لبنان. ولقد أوحشتنا كثيراً، ونرجو أن نراك في يوم قريب باسم الثغر كعادتك، مشرق الجبين بالصفاء والإبداع، مطمئنّ الخاطر على وطنك ـ وطننا ـ العزيز لبنان.

المخلص: نجيب محفوظ

شهادة

مجلة الآداب تمثل لي أكثر من قيمة خالدة:

ـ تمثّل لي الملتقى الذي يتجاور فيه مفكرو العرب كل شهر.

ـ تمثّل لي الصلة بين الحاضر والتراث.

ـ تمثّل لي الصلة بين الحاضر والتراث والعصر الحديث.

وإن صمودها مع رفعتها لآية على ذكاء صاحبها من ناحية، وأصالة الشعب العربي من ناحية أخرى. تحية للآداب وصاحبها وكتّابها وقرّائها.

نجيب محفوظ

هل يُعقل أن يلجأ من كتب هذا الكلام إلى التهديد بإبلاغ النيابة والشرطة لإيقاف الرجل المكتوب له الذي نشر كتاباً له، ولو ساورته ـ فيما بعد ـ ظنون عن بعض حقوق لم يَنَلْها؟

يقول القعيد متابعاً أكذوبته «وعندما لم يحضر سهيل ادريس المعرض أبلغت نجيب محفوظ ذلك، فطلب مني إبلاغه إن حضر في أيّ مناسبة أخرى».

وأقول أنا: إن القعيد اختلق هذا الموضوع برّمته! ومما يثبت هذا الاختلاق أني دخلت إلى القاهرة في العام الماضي أكثر من مرة، وكانت المرة الأولى بمناسبة معرض الكتاب بالذات، أي المناسبة التي «كانوا» ينتظرونني فيها، وبقيت أسابيع، ورآني كثير من الأدباء المصريين أحضر ندوة شعرية على هامش المعرض، ولم يتعرّض لي أحدٌ من النيابة أو الشرطة... أو حتى المخبرين!

والأمر الثاني المختلق ادّعاء القعيد أن نجيب محفوظ لم يحصل مني، منذ أخذت حق النشر، سوى على مبلغ ٢٠٠ جنيه! ويستطيع القارىء أن يقارن بين هذا الذي ينسبه القعيد إلى محفوظ وبين تصريحات الأستاذ نجيب نفسه الذي لم يذكر أيّ رقم، بل أكّد مرتين أنه كان «راضياً»، على الأقل عن الحقوق التي تقاضاها من الطبعة الأولى... وقد وقّع على ثلاثة إيصالات، هي التي عثرنا عليها في وثائقنا ولم نعثر ـ حتى الآن ـ على الثلاثة الأخرى، ولم نفقد الأمل للعثور عليها في الملفّات بين بيروت والقاهرة. وقيمة هذه الإيصالات وحدها ٢٠٠٠ جنيه لا ٢٠٠ جنيه!

والأمر الثالث المختلق قول القعيد، نقلاً عن لسان الأستاذ نجيب، «أني حصلت على حق ترجمة الرواية الوحيدة المطبوعة خارج مصر». ما معنى هذا الكلام؟ أيقصد الكاتب المفتري أن الأستاذ نجيب أعطاني حق منح حقوق ترجمة «أولاد حارتنا» إلى لغات أجنبية، وأني بالتالي أعطيت هذا الحق لدار نشر أجنبيّة؟ إنني لم آخذ من المؤلف هذا الحق، ولم أعطه لأحد، وقد كنت أتمنّى أن يذكر القعيد اسم هذه الدار الأجنبية!

إنني لآسف أن ينحدر كاتب، أياً كان الحكم على إنتاجه، إلى هذا الدرك من الاختلاق وتشويه الحقائق بل تزويرها! ولا شك في أنه أحسّ بالإثم والذنب بعد أن فرغ من أباطيله فعاوده بعض يقظة من ضمير، لينهي «شهادته» بقوله «هذا لا يقلّل طبعاً من دور دار الآداب التي قرأنا كلّ ما نشرته ووجدنا ثقافتنا عندها في مرحلة مبكرة من العمر».

السؤال الرابع:

■ قبل أن تكون ناشراً، فأنت روائيّ وأديب ومؤلف. كيف ترى العلاقة بين الناشر والمؤلف عموماً في العالم العربي انطلاقاً من تجربتك الخاصة على المستويين، خصوصاً وأن المؤلف العربي يدّعي دوماً أن حقوقه ضائعة، وأن الناشر هو المستفيد الوحيد؟

الجواب:

ـ العلاقة بين الناشر والمؤلف عموماً هي علاقة إشكاليّة، وكثيراً ما يحكمها فقدان ثقة المؤلف بناشره أو موقف الحذر منه خوفاً من الاستغلال. والحق أن المؤلف غالباً ما يكون مُحقّاً في موقفه. فقد أثبتت التجربة والوقائع أن هناك ناشرين كثيرين، لبنانيين وغير لبنانيين، يغمطون المؤلفين حقوقهم، متحايلين على ذلك بطرق شتّى. فهم تارة يخالفون نصّ العقد الذي يبرمونه مع المؤلف إما بطبع كمية أكبر من المنصوص عليها، أو بتصوير الطبعة دون تغيير رقمها ليأكلوا حقوق التأليف، وهم تارة أخرى يتناسون مواعيد التسديد ويختلقون المعاذير الكاذبة ليتملّصوا من الدفع... الخ. وقد شكا إليّ بعض الأدباء أن ناشريهم طبعوا طبعات عديدة من كتبهم ولم يدفعوا لهم إلا جزءاً يسيراً من حقوقهم، فتدخلت مرات عديدة، بصفة الزمالة، لحمل بعض هؤلاء الناشرين على القيام بالتزاماتهم...

إنني في الغالب مع المؤلف ضد الناشر، أطالب بإنصافه ومنحه حقّه في الجهد الذي بذله، لا سيما إذا كان يعيش من قلمه. وأدعو إلى شجب الناشر الفاسد وردعه بالملاحقة القانونية.

ولكن تجربتي الخاصة أظهرت لي أن هناك مؤلفين «مُتعِبين» يصعب التعامل معهم، لأنهم يعتمدون سوء الظنّ بلا مبرّر، وقد

تذهب بأحدهم الأوهام شتى المذاهب لمجرد أن شخصاً أو صاحب مكتبة أخبره أنه باع مئات النسخ من كتابه، فصدّقه وسارع يتّهم الناشر بلا تحقّق ولا تَثَبُّت!

السؤال الخامس:

■ لعلّك تقصد هنا المؤلف سليمان فياض الذي كتب في «الحياة» شهادة شكّك فيها بصدق تعاملك معه؟

الجواب:

ـ ربما كنت أقصده وأقصد غيره. والحقيقة أن سليمان فياض صدمني بل أذهلني بكلامه.. فلو لم أكن أعتبره صديقاً وفيّاً، لما استشهدت به في عداد الذين تعاملت معهم دار الآداب من الأدباء المصريين تعاملاً نعتبره نموذجاً للوفاء والأمانة، فإذا بشهادته التي أدلى بها «للحياة» نموذج للغدر والخيانة.

أذكر أن آخر لقاء مع سليمان فياض كان منذ ثلاث سنوات في القاهرة. وقد كان كجميع اللقاءات السابقة ودياً للغاية. والحق أني كنت معجباً بقصص سليمان فياض، وحريصاً على تقديمه في مجلة «الآداب» بكل ما كتبه. وقد نشرت له «دار الآداب» ثلاث مجموعات قصصية في ألفي نسخة لكل منها، ولم أسمع منه كلمة تذمُّر أو شكوى، وكان الاتفاق الشفهيّ معه على أخذ مبلغ مقطوع مقداره مئة جنيه على كل مجموعة من هذه المجموعات التي صدرت بين ١٩٦٩ و١٩٧٤، وقد أقرّ هو في شهادته بقبض هذه المبالغ.

والواقع أن علاقة سليمان فياض بـ «الآداب» تعود إلى سنواتها الأولى، وقد نُشرت له في المجلة عشرات القصص التي كان يتقاضى عنها أجوراً كان موافقاً عليها، وإلاّ لما استمرّ في موافاة «الآداب» بإنتاجه، وهي نفسها التي جمعها في تلك المجموعات الثلاث، أو جمع معظمها فيها، وتقاضى عليها مرة أخرى بصفتها كتباً. وأكتفي هنا بإيراد بعض عبارات من رسائل له كان يوافيني بها قبل أن يصبح مراسلاً للمجلة وبعد ذلك أيضاً.

فقد كتب يقول في رسالة بتاريخ ١٩٧٠/٩/٤: «إنني حقاً سعيد بمعاملتك معي، سعيدٌ برضاك عما أكتبه».

وجاء في آخر هذه الرسالة نفسها عن موضوع إصدار مجموعته الأولى «أحزان حزيران»: «أسعدتني موافقتك على ما أمّلته منك عن المجموعة مكافأة وعدد نسخ. وصدّقني أنه حتى لو لم تقبل، وقلت عن الكتاب نعم، لبعثت به إليك أيضاً، كما أفعل الآن، لأنني أعتزّ بك وأدين بفضل لا يُنسى للآداب».

ويقول في رسالة أخرى غير مؤرَّخة: «أيها الصديق لست أمنّ، ففضلك عليّ وفضل الآداب لا ينسى مطلقاً. إنني فقط أئنّ، أعلنك بأنّي أتألّم...».

والحق أن سليمان فياض كان يعتب على دار الآداب لتأخرها في إصدار كتبه، وكان من أسباب هذا التأخير تيقّن الدار من عدم رواج المجاميع القصصية. وبقدر ما كنت أرحّب بنشر قصصه في «الآداب» كنت أتردّد في نشرها كتباً حتى لا تصاب الدار بالخسارة منها. ومع ذلك، فقد كان ينتهي الأمر بي إلى إرسال وعد له باصدارها مع وعيي المسّبق بأنّ الألفي نسخة سيستغرق نفادها من السوق خمس سنوات على الأقل، وهذا الكتاب، في مقاييس النشر المادّية، كتاب خاسر.

وأودّ أن أستشهد هنا بمقطع من رسالة بعثت بها إليه بتاريخ ١٩٧٣/٦/١٥ بصدد نشر مجموعته القصصية الثالثة والأخيرة «زمن الصمت والضباب»:

«أما نشر مجموعتك القصصية الموجودة عندي، فقد أدرجتها في البرنامج القادم (أواخر هذا العام أو أوائل العام القادم) بسبب ظروف النشر في لبنان هذه الفترة وإغلاق الحدود السورية وعدم الإقبال على الأدب إجمالاً.

«أنت تعرف كم أقدّرك وأحبّ قصصك، ولكن المجاميع القصصية إجمالاً ضعيفة الرواج، بصرف النظر عن أهمية المؤلف. ولذلك فيؤسفني يا عزيزي سليمان ألّا أستطيع طبع الكمية التي تقترح. ولعلّ الأوضاع في المستقبل تتحسّن. وأنا أتمنّى أن يظلّ إنتاجك كلّه يصدر عن دار الآداب. ولكن إذا كانت الدار لا تستطيع أن تنهض بكل انتاجك الغزير، فسيكون ظلماً لك أن نطالبك بعدم النشر لدى دور نشر أخرى. إن من حق دار الآداب عليك فقط أن تبدأ فتعرض عليها ما ترى نشره، فإذا اعتذرتْ فلك الحريّة كلها في أن تصدر إنتاجك حيث تشاء. ولهذا فبالنسبة لنشر مجموعة روايات قصيرة لك بينها «أصوات» المنشورة سابقاً في كتاب في بغداد، فان الدار لا تستطيع أن تدرجها في موسمها النشري القادم لأن عندنا كتاباً لك...»

والواقع أن هذا الكتاب «زمن الصمت والضباب» لم يصدر إلا بعد عام من تاريخ هذه الرسالة. ويكفي هذا التأخير دلالة على أن الدار كانت غير متحمّسة لنشر المجموعة للسبب الوارد في رسالتي من أن «المجاميع القصصية إجمالاً ضعيفة الرواج» وإنما كانت دارنا ترى أن الامتناع الكلّي عن نشر الكتب، لمجرّد أنها غير رائجة، نوع من التخلّي عن دورها في تشجيع بعض الفنون الأدبية التي أفسحت لها المجال واسعاً في مجلة «الآداب»، ومنها القصص والدواوين الشعرية.

سُقت هذه الوقائع لأعلّق على ما ذهب إليه سليمان فياض في تحقيق «الحياة». إنه اليوم يشكّك في صدق معاملة دار الآداب له حين يقول بصدد نشر كتبه: «أخذت عن كل كتاب، ومن يومها وإلى الآن مئة جنيه مصري، منذ عام ١٩٦٩ إلى ١٩٩٠» وأضاف: «ولا أعلم هل أعيد طبع أيّ كتاب أم لا، وما هي كمية المطبوع؟»

لنفترض أنه لم يكن راضياً حين تسلّم تعويضه عن الكتاب

ردّ أخير . . .

كنت قد بعثت إلى جريدة «الأخبار» بردّي الأول على كلمة جمال الغيطاني المنشورة بتاريخ ١٠/١٠/١٩٩٠، فنشرها بعدد «الأخبار» المؤرخ في ٣١/١٠/١٩٩٠، ولكنه نشرها مشوّهة إذ حذف منها مقاطع هامّة، بحجة أن هذه المقاطع «تتضمن قذفاً وسبّاً صريحاً» . . .

وسيادته لا يعدّ اتهامنا باللاأخلاقية بل باللصوصية من قبيل القذف والسبّ الصريح!

وعلى كل حال، فإن ردّه على ردّنا هو اجترار للتكهّنات السابقة . . فإذا تجاوزناها إلى تساؤله التالي «فإذا كانت «أولاد حارتنا» قد طبعت حتى عام ١٩٨٥ سبع طبعات، ألا يعني هذا رواجها الشديد رغم مصادرتها في أكثر من بلد عربيّ؟»

أولاً: من الواضح أن الغيطاني «اخترع» من عنده طبعة جديدة، فإن عدد الطبعات هو ستّ لا سبع، وليس في السوق طبعة تحمل هذا الرقم!

ثانياً: لا يا سيدي! هذا لا يعني «رواجها الشديد» . . ذلك أن الطبعة الأولى التي صدرت أواخر ١٩٦٦ في عشرة آلاف نسخة بقيت حتى نفدت حوالى خمس سنوات، وفي الأعوام الخمسة عشر التالية، من ١٩٧١ حتى ١٩٨٥، طبع ما مجموعه خمسة عشر ألف نسخة، وهو عدد قليل بالنسبة لكاتب كبير شديد الرواج كالأستاذ نجيب محفوظ. ولا حاجة إلى الترديد بأن سبب هذا الضعف النسبي في الرواج يعود إلى منع «أولاد حارتنا».

أما أن الناشر قد أرسل مكافأة هذه الطبعات بالجنيه المصري، فهذا لا يضيره في شيء، لأن هذا هو المتفق عليه مع المؤلف بدليل الإيصالات التي وقّعها . .

وتعليقاً على التزوير، يقول الغيطاني: «من المعروف أن التزوير في لبنان يتم بالنسبة للكتب الصادرة في البلاد العربية الأخرى ولا يشمل المطبوعات اللبنانية».

وجواباً عليه نقول: إنّ هذا يدلّ دلالة صريحة على عدم فهمه لقضايا التزوير، رغم ادّعائه في تصريح آخر أنه خبير بسوق النشر. إن عشرات الكتب اللبنانية أو المطبوعة في لبنان لمؤلفين عرب أو أجانب قد زوّرت تزويراً واسعاً على أيدي «مافيات التزوير» في لبنان. وإحدى هذه المافيات هي التي زورت «أولاد حارتنا». والتزوير، يا سيدي الخبير، هو مرادف هنا للتصوير، تصوير كل صفحات الكتاب، بما فيها طبعاً اسم الناشر على الغلاف وفي الصفحة الداخلية . .

وقد زوّرت المافيا اللبنانية أيضاً، عدة كتب من منشورات دار الآداب الرائجة، وهي من مؤلفات الروائي حنا مينه، كما زوّرت أخيراً أهم كتب الدار، وهو معجم «المنهل» (فرنسي - عربي). ونحن نلاحق اليوم قضائياً هؤلاء المزّورين المجرمين.

وأخيراً، فإن قول الغيطاني «وكل نسخة معروضة في السوق العربي أو في الخارج صادرة عن دار الآداب» هو محض ادّعاء سندحضه قريباً في القاهرة بالذات!

الأول، فلماذا وافق على نشر الكتابين الآخرين، ولماذا ظل يتعامل مع «الآداب» سبع سنوات على الأقل بعد صدور كتابه الأخير «زمن الصمت والضباب»، ولماذا ظلّ صامتاً حتى الآن، أي طوال عشر سنوات أخرى ليطلع الآن فيشارك في الحملة المغرضة الظالمة على دارنا؟ أتراه يعتقد أنه يكفي أن يُقال له إن مجموعة «أحزان حزيران» قد لاقت رواجاً شديداً بين شبّان المقاومة في الضفّة الغربية وقطاع غزة» حتى يكون صحيحاً أنها بيعت هناك بألوف النسخ؟ هل يملك سيادته أرقاماً موثوقة من المكتبات مدعمة بـ «فواتير» رسمية من الدار الناشرة؟ ألا يشعر بالخجل أن يتهم ناشراً له أعطاه ما كان موافقاً على أخذه، وكانت تربطه به صداقة متينة، وقد راسل مجلته فترة من الزمن بعد نشر مجاميعه الثلاث (كيف قبل أن يكون مراسلاً لمن كان «يأكل» حقوقه؟) وظلّ يوافي المجلة بانتاجه حتى عام ١٩٨٠، ثم يأتي الآن ليلقي بذور شكوكه الآثمة؟

هذا إذن نموذج لغدر بعض المؤلفين مع ناشريهم. وسأتجاوز ما قاله سليمان فياض بخصوص «أولاد حارتنا»، فكلامه كلّه مثير للسخرية، ولا سيما بالنسبة للحسابات التي أجراها وبناها كلّها على افتراضات وتكهّنات لا على وقائع ووثائق.

وأنهي كلامي عنه بهذه العبارات التي كتبها لي في رسالة بتاريخ ٢٨/٧/٧٤ بعد صدور مجموعته الثالثة «زمن الصمت والضباب»:

«تسلّمت اليوم من الصديق فتحي (نوفل) نسختين من كتابي.

أعجبني جمال الغلاف، التصميم والألوان. وراقت لي الطباعة، والثمن بالنسبة للسوق الآن معتدل. فأشكر لك عنايتك واهتمامك، وتقديري الأبديّ لصداقتك ووفائك. وبودّي لو تتيح الظروف فرصة ما لخدمتك، بصورة ترضيك».

ها هي الظروف الملائمة قد أُتيحت لك على أفضل وجه.. فشُكراً لـ «وفائك» أيُّها «الصديق»!

السؤال السادس:

■ قضية نجيب محفوظ و «أولاد حارتنا» كيف ستنتهي في رأيك، وهل الوثائق التي في حوزتك تثبت اختلاق الاتهامات الموجهة ضد «دار الآداب»؟

الجواب:

ـ ليس من العسير أن يلاحظ القارىء أنّ ثلاثة إيصالات من مجموع الإيصالات الستة التي وقّعها الأستاذ نجيب محفوظ ناقصة، هي إيصالات التعويض عن الطبعة الأولى والطبعة الثانية والطبعة الرابعة. أما الطبعات الثالثة والخامسة والسادسة، فإيصالاتها موجودة (ومرفق بهذا الكلام صور عنها) وربما كانت تلك الإيصالات قد فُقدت أثناء الحرب الأهلية في لبنان، أثناء نقل مقرّنا بين ثلاثة مكاتب، ونقل مستودعاتنا من بناية «مركز الكتاب» التي أصابها دمارٌ كبير وغرق أحد مستودعاتها بالمياه. ولكن سجّلاتنا المالية تثبت قيمة هذه التعويضات، وهي مصدّقة من الجهات الرسمية المالية، أي صالحة لدى المحاكم عند اللزوم.

ومن الوثائق التي فقدناها أيضاً نسخة العقد الذي وقّعناه مع المؤلف. ونحن على ثقة بأن نسخة العقد الأخرى الخاصة به موجودة في أوراقه، وسيجدها إذا بحث عنها[1].

لقد أدلينا بدلونا، وقلنا ما لدينا بشأن حقوق «أولاد حارتنا»[2]. والكلمة الآن للأستاذ نجيب محفوظ، ننتظرها وحدها ونقول فيها ما قد يحتاج للقول. إنني أحترمه وأقدّره، وإن كنت قد انقطعتُ عن زيارته لاختلاف معه في بعض المواقف السياسية.

أما الكتّاب الذين علّقت على كلامهم، وحكمت على قيمة هذا الكلام، فلن أردّ عليهم بعد الآن. أما إذا واصلوا حملتهم بما يُعتبر قذفاً وتشويهاً للسمعة، فإن المحاكم ستكون بيني وبينهم.

بقيت كلمة أختم بها هذا الحديث: لئن كان في مصر بعض المغرضين الذين تحرّكهم بعض الدوافع المشبوهة، فإن مصر مليئة بالشرفاء (وليس أحمد عبد المعطي حجازي إلا واحداً منهم)، وهؤلاء هم الذين نراهن عليهم في المعركة الثقافية خاصة، والمعركة القومية عامة.

سهيل ادريس

(١) عثرنا اليوم على إيصال الطبعة الرابعة ونضيفه إلى الوثائق المصوَّرة، وهكذا يبقى ناقصاً إيصالا الطبعتين الأولى والثانية.

(٢) سأرسل إلى الأستاذ محمود عبد المنعم مراد نقيب الناشرين المصريين ملفاً كاملاً بالوثائق والرسائل المتعلقة بهذه القضية على بيّنة من الأمر كله.

وثيقة أولى

تسلمت مبلغ ألف جنيه مصري من الأستاذ فتحي نوفل لحساب دار الآداب عن الطبعة السادسة الجاري طبعها من أولاد حارتنا. وهذا إيصال بالاستلام.

نجيب محفوظ
٢٨ نوفمبر ١٩٨٥

وثيقة أولى

تسلمت مبلغ ألف جنيه مصري من الأستاذ فتحي نوفل لحساب دار الآداب عن الطبعة السادسة الجاري طبعها من أولاد حارتنا. وهذا إيصال بالاستلام.

نجيب محفوظ

٢٨ نوفمبر ١٩٨٥

وثيقة ثانية

تسلمت مبلغ سبعمائة جنيه مصري من الأستاذ فتحي نوفل لحساب دار الآداب عن الطبعة الخامسة من أولاد حارتنا. وهذا إيصال بالاستلام.

نجيب محفوظ
٢٨ نوفمبر ١٩٨٥

وثيقة ثانية

تسلمت مبلغ سبعمائة جنيه مصري من الأستاذ فتحي نوفل لحساب دار الآداب عن الطبعة الخامسة من أولاد حارتنا. وهذا إيصال بالاستلام.

نجيب محفوظ

٢٨ نوفمبر ١٩٨٥

وثيقة ثالثة

تسلمت شيكاً بمبلغ ثلاثمئة جنيه مصري لا غير من دار الآداب عن طبعة ثالثة لأولاد حارتنا.

نجيب محفوظ

٢٦ مايو ١٩٧٧

وثيقة رابعة

إيصال استلام

تسلمت مبلغ ٣٠٠ ج.م. (ثلثمائة جنيه مصري) مكافأة الطبعة الرابعة من أولاد حارتنا.

نجيب محفوظ

٩٧٩/١٢/٢٣

رسالة

عزيزي سهيل

أطيب تحية وسلام وبعد فإني أقف أمامك لأول مرة خجلاً لعجزي عن الوفاء بوعد، فقد طلبت القصص من مكتبة مصر كما اتفقنا فتبين لي أنها طبعت المجموعتين معاً على أن تنشرهما في مدتين متباعدتين. إني آسف بحق، وأرجو أن أطبع عندك مستقبلاً كتاباً جديداً بإذن الله. ومما يذكر أن السحار اتفق مع شاب فلسطيني على فتح مكتب للتوزيع في لبنان كوسيلة لمقاومة التزوير.

أرجو يا عزيزي أن تقبل عذري وأسفي، مع صادق التحية والمودة.

المخلص

نجيب محفوظ

رسالة أخرى

عزيزي الدكتور سهيل ادريس

ألف حمد الله على سلامتك، أنت والأسرة.. وقد أرسلت إليك رسالة عقب انتهاء الحرب الجهنمية لأطمئن على صحتك ولكن الأخ نوفل أخبرني أنك لم تكن في لبنان. ولقد أدهشتنا كثيراً ونرجو أن نراك في يوم قريب باسم الثغر كعادتك مشرق الجبين بالصفاء والإبداع، مطمئن الخاطر على وطنك ـ وطننا ـ العزيز لبنان.

المخلص نجيب محفوظ

شهادة

مجلة الآداب تمثل لي أكثر من قيمة خالدة

تمثل لي الملتقى الذي يتحاور فيه مفكرو العرب كل شهر

تمثل لي الصلة بين الحاضر والتراث

تمثل لي الصلة بين الحاضر والتراث والعصر الحديث

إن صمودها مع رفعتها قوية على ذكاء صاحبها من ناحية وأصالة الشعب العربي من ناحية أخرى.

تحية للآداب وصاحبها وكتابها وقرائها.

نجيب محفوظ

تفاصيل أولى عن اغتيال الفراشة

عبد العزيز المقالح

تموت البراءة في الصيف
هل شاهد الصيف موت البراءة
هذا هو الموت منتشرٌ في المكانِ
ومنتشرٌ في الزمانِ
وهذا هو الصيف، يلهث
يشوي الفراشات
يطعنها،
ورويدا، رويدا تموت المسافات،
والضوء. . ،
يرحل في غسق الميّتين.

* * *

كُحْلُ عينِ الفراشات لم يمنع الموت أن يتسلّل عبر السواد الجميل
ويمسح هذا البهاءَ المنمنم في الصدر
هذا الثراء من اللون
لم يمنع الموت أن يتورَّط في القتلِ
أن يتوغل في جسدٍ كالقصيدة
في جسدٍ كالخيال
وكالطيف
أوّاه ما أبشع الموت
تركض أنيابُه ومخالبُه في الظلالِ الملوّنةِ الصمت
ها هوذا يتدحرج خلف الضحيّة
ينزع أوراقها،
تتهاوىٰ،
وها هوذا ينهش اللحم والعظم
يزهق وجه البراءةِ
يخمش روح الطفولة
يفتح هاوية الفزع المستريب.

* * *

رائعاً كملاكٍ
خجول الخطى
يتأمّل في الأرض متّسعاً للجمال
ومتّسعاً للهاث
وتنتابه لحظةٌ ليس يدري حماقتَها
أكثيرٌ هو العمر؟
يا للرّضيع الذي يتعجّل أيامَه:
«حين يصبح لي منزلٌ
وقميصٌ يطول
ستأتي بنات القرى
وسيأتي. . .»
هنا. . يخرج الموت من غرفة الأصدقاء
وتستيقظ الدار في فزع تتحسّس أعضاءَها
ودمٌ سائلٌ يتيبّس
يرسم في نزقٍ كائنات الطفوله
خَفَّف الحزن
يا واهماً في الخلاص،
تموت الفراشاتُ في الصيف
فيها النجوم تحدّق في الليل
تدفن أسرارها الشاحبات
وفيها الصديق المخاتل لا يستقرّ له جسدٌ
أنشب الموت مخلبه في الرداء المزخرف
سال دم اللون فوق أديم الكتابةِ
وانكسر الروح منسحباً من كتاب الحيه.

* * *

ليس موت الحياة الذي يستحقّ بكاءَك
يا صاحبي
ليس موت الجبال،
أو البحر
موت النجوم

أو النهر
إن الذي يستحقّ بكاءَك يا صاحبي
هو موت البراءه

* * *

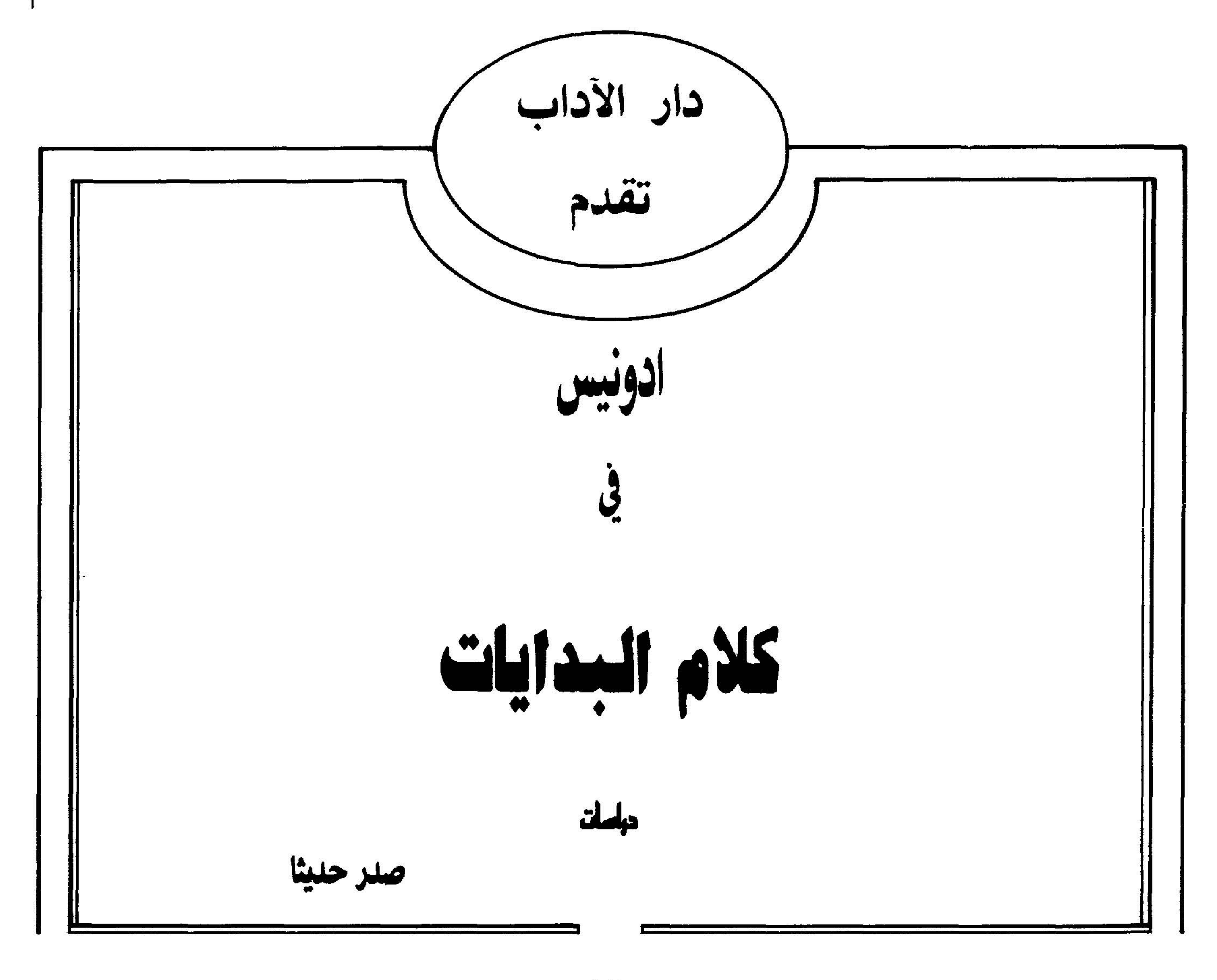
أخلدَ الروحُ للحزن
أخلدت النفس للعطش
انطفأتْ رغبةُ الناس في الحلم
قف.....
خابـ ظن المياه التي تترقرق كيما تضيء
وخابت ظنون العصافير
لا أشتهي وطناً يتعذّب،
لا أشتهي صبوات الفصول
التدابير جاهزةً والظلال تنادي الضحى
وهو يصرخ من حزنه:

أيّها السيد الموت كم ساعةً قد تبقّت لهذي المراعي
لهذي التلال البديعه
كم ساعةً قد تبقّت لهذا الزحام
لهذا الظلام
لهذا الكلام

* * *

في ختام القصيدةِ
أترك للصمت، للدمع
للنقط الـ.. تأكل السطر
للأبيض المترهل
أترك للموت يقرأ آخر فصل من الأرض
أول فصل النهايه.

صنعاء



قرأت العدد الماضي من «الآداب»

الدكتورة يمنى العيد

في عددها السابق نشرت مجلة «الآداب» ملفاً خاصاً بالندوة التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والعلوم والفنون في الكويت بين ٧ و ٩ أيار تحت عنوان: «الدوريات العربية وضعها الراهن وآفاق المستقبل».

مجلة «الآداب» عودتنا على نشر مثل هذه الملفات. وهو أمر يعبر عن اهتمامها الخاصّ بالقارىء بحيث يبقى على صلة بهموم الثقافة العربية وما تعالجه منابرها من قضايا، كما يؤكد حرصاً عرفت به هذه المجلة منذ نشأتها على إقامة جسور الحوار بين الكتابة والقراءة داخل أرجاء الوطن العربي كأنها بذلك تمارس عملياً رسالتها القومية التي أعلنت عنها في افتتاحية عددها الأول. ولعلّ باب «قرأت العدد الماضي من الآداب» الذي تميزت به «الآداب» هو استمرار لهذا الحوار بين الكتابة والقراءة يضمر فعلاً نقدياً من شأنه أن يفسح مجالاً أمام القراءة للمساهمة في دور المجلة الثقافي. وبهذا تبدو «الآداب» متبنية، أساساً، فكرة تفعيل وظيفة المجلة الثقافية التي طُرِحت في الندوة وعالجتها مجموعة الأبحاث التي قدمت فيها.

ولئن كان صحيحاً ما أشار إليه السيد محمد صالح بن عمر في قراءته لأحد أعداد «الآداب» بخصوص ضيق الفترة الزمنية المتاحة لقارىء العدد، وضرورة إدخال تعديل من شأنه أن يعطي قارىء العدد فسحة زمنية أرحب، فإني أجد نفسي مضطرة للاجتزاء والاختصار دون أن يعني ذلك موقفاً سلبياً من المساهمات أو الأفكار التي لن أتناولها في قراءتي هذه.

والواقع أن الملف الخاص الذي ضمَّ شهادة في «الآداب» للدكتور سهيل ادريس وأربع دراسات بحث أصحابها وضع الدوريات الثقافية العربية، يستوقف القارىء بما له من طابع الشمول والتكامل، وبما يتضمنه من مادة توثيقية معرفية فائدتها قائمة بالرجوع إليها مباشرة. لكن إلى جانب هذه المادة التوثيقية المعرفية، بل وانطلاقاً منها، عالج الملف عدة قضايا هامة تكشف عما تعانيه المجلة الثقافية العربية في وضعها الراهن.

فالأستاذ رجاء النقاش الذي عاد بدراسته الى زمن نشوء المجلة في مصر، أو إلى مرحلة التأسيس مع الطهطاوي، توقف عند مجلة «روضة المدارس» ليشير إلى الوعي المبكر الذي حملته هذه المجلة وإلى فهم الطهطاوي آنذاك لوظيفة المجلة الثقافية. هذه الوظيفة كما استنتجها الباحث تتلخص في تربية الشعوب، والتوصيل الجيد ووسيلته التبسيط والتنويع والمعرفة بفن كتابة المقال.

بعودته إلى الماضي لم يستهدف الاستاذ رجاء النقاش، كما هو واضح، الماضي بذاته، بل تقديم مثال معبر عن مدى إدراك المجلة العربية، في ذلك الزمن، لأهمية وظيفتها الثقافية، كأنه بذلك يقيم نوعاً من المقارنة بين الحاضر والماضي. مقارنة تدعونا إلى التأمل والتفكير في ما آل إليه وضع المجلة الثقافية في زمنها الحاضر في مصر. ذلك أن الباحث، وبعد كلامه عن مرحلة التأسيس مع الطهطاوي، وتناوله لما سماه بالمرحلة الثانية التي حدّدها بانتقال مجلة «المقتطف» من بيروت إلى القاهرة في العام ١٨٨٥، يتوقف عند مرحلة ثالثة هي مرحلة منتصف الستينات التي سيطرت فيها الدولة، كما يقول، على المجلات الثقافية في معظم أنحاء الوطن العربي. وهو في هذا التحقيق يكشف عن تراجع في مسألة حرية المجلة. حرية كان من الطبيعي، وبحكم سنن التطور، أن تتقدم لا أن تتراجع.

إن مسألة حرية المجلة الثقافية هي مسألة بالغة الخطورة، لما لهذه المجلة من دور في تفعيل الثقافة وتوجيهها، وبالتالي لما لها من أثر في حركة الصراع الاجتماعي.

ولقد أجمع الباحثون على أهمية الحرية للمجلة الثقافية، وتجلى ذلك في ما قدَّموه من أمثلة وتعريفات وأقوال تظهر مكانة المجلة الثقافية ونفوذها:

فالدكتور جعفر العلّاق يقول مثلاً إن ٢٥ بريطانياً «لا يساوون في النفوذ وقوة التأثير محرراً واحداً».

والاستاذ رجاء النقاش يقول: «إن المجلة الثقافية عند من يدركون حقائق الأمور هي أداة بالغة القيمة والأهمية والتأثير».

هذه الأهمية لدور المجلة الثقافية ولأثرها هي في أساس طرح مسألة حريتها وعدم خضوعها لسلطة الدولة. وهو ما تناولته دراسات الملف جميعها مع تفاوت في النبرة والتركيز وصياغة الهدف والسؤال.

الدكتور جعفر العلاق مثلاً ينتقد ما يراه في واقع المجلة العربية من ضيق برأي الآخر، ومن ممالأة وكذب وتحجر، وهو يعتبر هذه الأمور من الأمراض الاجتماعية المستشرية، أو يراها من ركام العادات المتخلفة، كما أنه يشير، في هذا الصدد، إلى الرقابة الداخلية التي هي في نظره نمط من الرقابة يفوق أحياناً في خطره تلك الأنماط الرسمية من الرقابة التي تتبع في أنحاء الوطن العربي. لا شك أن للرقابة الداخلية خطرها العميق. ولئن كان صحيحاً أن خطرها قد يفوق أحياناً خطر رقابة السلطة الحاكمة، إلا أن هذا لا يعني، بالنظر إلى هذه المسألة، تغليب الطابع الأخلاقي الذاتي على الطابع السياسي الأيديولوجي دون لمس العلاقة الخفية بينهما. والقارىء لدراسة الدكتور العلاق يلحظ مثل هذا التغليب الذي أدّى به إلى ترك الكلام يأتي، في معالجته لهذه المسألة، أميل إلى الوصف منه إلى التحليل.

في حين ميّز الدكتور علي شلش بين نوعين من التجربة: الأولى سماها «التجربة المسيرة»، والثانية سماها «التجربة المخيَّرة». التجربة المسيرة» طبقتها، كما يقول، دول المعسكر الاشتراكي وكانت مصر أول دولة عربية تطبقها، الأمر الذي أدّى إلى توقف المجلات المصرية الواحدة بعد الأخرى. والسبب في نظره سببان:

- معلن ويتمثل في قطع معونة الدولة عن المجلات الثقافية ومواجهتها بضرائب لا تتحملها.
- وغير معلن ويتمثل في تطلع العهد الجديد في مصر إلى «ثقافة أخرى من صنعه».

أما «التجربة المخيَّرة» فيرى الباحث أن لبنان هو مجالها معللاً الأمر بظروف البلد وبمناخ الحرية الكاملة التي يحميها الدستور والقوانين.

مسألة الحرية للمجلة إذن ترتبط في نظر الدكتور شلش بطبيعة نظام الحكم السياسي. فالأوضاع الراهنة للمجلة الثقافية ليست، كما يقول، بمعزل عن «واقع الثقافة العربية الراهن بشكل عام، وهما - معاً - ليسا منعزلين عن الظروف السياسية والاقتصادية المحيطة في العالم العربي».

هذه العلاقة بين الثقافي والسياسي التي يشير إليها الدكتور شلش وتبقى إطاراً برانياً في دراسته، نراها تتخذ شكل الممارسة البحثية في الدراسة التي قدمها، معاً، كل من الدكتور محمد برادة والدكتور عبد القادر الشاوي:

فقد تميزت هذه الدراسة التي تناولت وضع المجلة الثقافية في المغرب وتونس وليبيا والجزائر، بتركيزها على تحديد إشكالية المجلة الثقافية في الوطن العربي، وذلك بالكشف عن هذه العلاقة القائمة باستمرار بين التاريخي والاجتماعي والثقافي. وفي ضوء هذه العلاقة تبدَّت مسألة حرية المجلة الثقافية لا كمسألة مطلقة، أو مستقلة، حدودها تبعيّة المجلة للدولة أو عدم تبعيتها لها. أي أن مسألة حرية المجلة لا تتحدد، حسب الباحثين، هكذا بمجرد استقلال المجلة عن الدولة، بل بالنظر إلى ما تنتجه المجلة من مادة ثقافية، وعلى أساس من علاقة هذه المادة وما تحمله من أهداف بالتوجيه المركزي الذي تتوخاه الدولة.

وفي نطاق هذه العلاقة يتكشف الفصل الثقافي كفصل صراعي يمارس على مستويات عدة، وتقوم هذه المستويات انطلاقاً من مجموعة من المفاهيم المركزية، يذكر الباحثان منها:

- الهيمنة والاستقلال.
- القديم والجديد.
- الأصالة والمثاقفة.
- الالتزام والحداثة.
- الوحدة والاختلاف.

على هذه المستويات الثقافية يمكن، حسب الدراسة، أن نرى إلى حركة التناقض، وإلى الأدوار المتنوعة التي تلعبها المجلة رؤيةً وتوجهاً وفاعلية تغيير.

إن مسألة الحرية هي في بحث الدكتورين برادة والشاوي مسألة النظر في المسألة الثقافية نفسها، أي هي مسألة تحديد المقصود بالثقافة وصولاً إلى تحديد اسئلة الثقافة العربية وإشكاليتها التي هي في آن إشكالية تاريخية اجتماعية.

من هذا المنطلق المفهومي لحركة العلاقة بين الثقافي والاجتماعي الذي يبني سياق البحث يؤكد الباحثان على كون المجلة مكاناً «لصوغ السؤال الثقافي». فالسؤال، في نظرهما، هو «الشرط الأول اللازم لقيام الفصل الثقافي».

ونحن إذا ما علمنا أن إمكانية صوغ السؤال، أي سؤال، هي إمكانية لها طابع حواري نقدي، أدركنا مدى ارتباط المسألة الثقافية بالممارسة الثقافية الديمقراطية. أي مدى ارتباط عملية الانتاج الثقافي وتفعيله الاجتماعي بالديمقراطية بما تعنيه من حرية وتنوع وانفتاح. وأدركنا أيضاً أهمية المعالجة التي تقدم بها الباحثان في نظرتهما لمسألة حرية المجلة الثقافية لجهة الكشف عن شرطها الاجتماعي التاريخي ومعنى تفعيلها الواسع والعميق.

لست هنا في صدد الدخول في تفاصيل ما قدمته الأبحاث

الأربعة في هذا الملف الخاص وهو، في مجمله، يشكل مادة ثرية لها، في وجه منها، طابع التحليل والاستنتاج، ولها، في وجه آخر، طابع التوثيق المعرفي الذي تناول التعريف بالمجلات وما صدر منها وما يصدر في البلدان العربية. كما تناول أنواع المجلات وأنماطها وما تخصص منها بموضوعات معينة، وما كان منها أكاديمياً... إلخ.

لكني أود أن أشير إلى أن ثمة مجموعة من المسائل تواتر الكلام عليها في أكثر من بحث. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى كون المجلة الثقافية تعاني في معظم البلدان العربية من قضايا مشتركة، من هذه المسائل مثلاً:

مسألة الحرية التي تشكل معاناة مشتركة والتى تناولتها الدراسات جميعها، كما توقف عندها الدكتور سهيل إدريس في شهادته مذكراً بما ورد في تخطيطه الذي نشره في العدد الأول من مجلة «الآداب» والذي يرى فيه أن مفهوم الإبداع لا ينفصل عن الحرية والديمقراطية. وهو ما يشير إلى نوع من التوافق حول ارتباط الثقافة، بما تعنيه من أدب وإبداع، بالحرية.

- ثم مسألة الصعوبات المادية التي تعاني منها المجلة التي لا تنتمي إلى مؤسسة حكومية، إضافة إلى الحواجز والعوائق التي تحول دون مرور المجلة العربية من بلد عربي إلى بلد عربي آخر.

- المنافسة التي تواجهها المجلة الثقافية من قبل تقنيّات الإعلام ووسائله الحديثة من إذاعة وتلفزة وڤيديو وسينما.

ولعلّه من المهم أن أذكر أن الدراسات جميعها تجمع على أهمية الدور الذي يمكن للمجلة الثقافية أن تقوم به لا في الحقل الثقافي وحسب بل في بنية المجتمع، وفي علاقة الناس بحركة تطور واقعهم. وهو ما يحملنا على إدراك أهمية عقد مثل هذه الندوات لا لمتابعة البحث في شؤون المجلة الثقافية وحسب، بل لاتخاذ خطوات عملية يتعاون المثقفون في مختلف البلدان العربية على تحقيقها.

أعتقد أننا أمام ملف يستأهل المزيد من الاهتمام قراءةً ومتابعة حوار.

لكن كقارئة لهذا العدد من «الآداب» وجدت أنه كان من حق المجلة الثقافية اللبنانية أن تحظى ببحث خاص، وذلك لما للتجربة اللبنانية من خصوصية تستأهل مثل هذا البحث.

صحيح أن بحث الدكتور جعفر العلاّق قدّم إشارات عن المجلة الثقافية في لبنان (الآداب، شعر).

وصحيح كذلك أن الدكتور علي شلش تحدّث في بحثه عن المجلات اللبنانية ومناخ الحرية التي نشطت فيه. ثم عن الضربة التي أصابتها في منتصف السبعينات من جراء الحرب الأهلية.

وصحيح أيضاً أن كلام الدكتور سهيل إدريس على مجلة «الآداب» هو كلام على مجلة لبنانية لها قيمتها ومساحة من الحضور يجعلها تستأهل أكثر من شهادة.

لكن يبقى ما جاء في هذه الدراسات مجرد إشارات لا تنظر إلى هذه الخصوصية في إطار بنية المجتمع اللبناني التاريخية وما يعتمل فيه من صراعات كان لها أثرها في ما انتجته المجلات اللبنانية من ثقافة، أي في هويتها الثقافية، كما في تنوعها وازدهارها.

ففي لبنان المجلة اللبنانية اللبنانية، وفيه المجلة اللبنانية العربية، وفيه مجلة هذا البلد العربي أو ذاك.. وهو ما يدعو إلى تدقيق في مسألة الحرية التي جرى الكلام عليها في لبنان عند الكلام على المجلات الثقافية في البلدان العربية الأخرى.

أضف أن هجرة المجلة من لبنان، أو هذا النزيف المستمر منذ خمس عشرة سنة، يشكل بحدِّ ذاته موضوعاً يستأهل البحث. فلئن كانت مجلات البلدان العربية تهاجر بدافع البحث عن الحرية، فإن المجلة الثقافية تهاجر من لبنان بدافع آخر. الحرب. لكن أليس السؤال هنا ممكناً عن علاقة الحرية بهذه الحرب؟ أو عن علاقة هذه الحرب بالحرية التي كان لبنان يوفرها لا لنفسه، بل لكل البلدان العربية الأخرى؟

لعل البحث عن علاقة المجلة الثقافية بالحرية يجد شكله الأكثر تعقيداً في لبنان. على أن البحث في هذا التعقيد هو المكان الذي يكشف مدى تكاتف المصادر على نحر هذه التجربة في ممارسة الديمقراطية الثقافية، ومدى عمق الإصرار على بقاء مشروع النهضة مجرد عملية «تكرار».

ويبقى السؤال: لماذا عدم تقديم بحث عن وضع المجلة الثقافية في لبنان؟ أليس هذا السؤال ذاته سؤالاً في الثقافة من حيث علاقتها بممارسة الديمقراطية؟

وصية إلى مقاتل عربي

خالد الخزرجي

- ١ -

خذْ دمي لكَ مائدةً
وافترشْ رئتي
وآحتضنْ شجر الروحِ ،
وآهطلْ ندىً
فوق أوردتي
أنا هيّأتُ من زَبَد الجمرِ آنيةً
وفتحتُ لمملكة الريح نافذتي
خذْ دمي قَبَساً
وابتكرْ زمناً مبدعاً
من جراحاتك المثقلهْ
بهموم السنينْ
قد يطولُ المدى
ويجيء الردى
والذي تتوجّسُهُ
والذي كنتَ تحذرهُ
ربما تحتويكَ مدائنُ موحشةٌ
فاحترقْ في لظاها،
وفُكَّ طلاسِمَها
وآختصرْ زمناً
لا يهابُ سوى لغة القتلهْ

* * *

- ٢ -

بين خطوتكَ المستحيلة والمقصلهْ
وطنٌ . .
يتفتّحُ من شفة السنبلهْ
فآخترِ الآنَ أيّ المقادير شئتَ،
بلاداً تقاسمكَ المجدَ،
أو جثّةً مهملهْ!

* * *

- ٣ -

حين ينضجنا الحزنُ نبدأُ ثورتَنا
ويفيضُ الزَّبَدْ . .
ماحياً
لغةَ الموتِ،
حكمةَ أسلافنا
ثم ينهمر السّيْلُ،
يستيقظُ الضوءُ،
في مدن الصمتِ،
يُبْعَثُ من رحم البحرِ إنسانُنا!

* * *

- ٤ -

حين يهجرنا زمنُ اللهوِ،
والاغترابْ . .
نستعيرُ ثيابَ الرعودِ،
ونمخر هولَ الصعابْ
موجةً . .
موجةً . .
نركبُ البحرَ، نشرعُ للفرح المشتهى
ألفَ بابْ!

* * *

- ٥ -

محنةٌ . .
أنْ تكونَ . . وأنْ تبتدي
محنةٌ تنتهي
يترصَّدُكَ الخوفُ أنّى حَلَلْتَ،
وأنّى آرتَحَلْتَ،
يقضُّ الردى مضجَعَكْ
وإذنْ . .
مَنْ سيبقى مَعَكْ؟
حين يصدأ سيفُكَ،
حين يشيخُ بكَ العُمْرُ،
كلّ الذين عرفتَ . . مضوْا
بين مَنْ غامروا
بهوى آمرأةٍ
واستباحَتْ جراحاتهمْ نزوةٌ قاتلهْ!

* * *

- ٦ -

قطرةٌ من دمٍ . .
بعضُ هذا الوفاءِ
وجرحٌ تَنَفَّسَ في نبضكَ المُسْتَفَزِّ،
يضيءُ،
ويفتحُ نافذةً
لنهاراتكَ المقبلهْ
هل تخيّرْتَ وحدكَ هذا الطريق،
الرجولةُ تكمنُ في الموقف الصعبِ،
كنْ وحدكَ البطلَ المتوحّدَ،
في النارِ،
والماءِ،
والريحِ
كنْ مطراً . .
يتوقّدُ في شجرٍ
كنْ كما شئتَ
وآختصرِ المسألهْ

العراق/بغداد



فصلان من رواية

رأس بيروت

ياسين رفاعية

الفصل التاسع: قابيل وهابيل

«من لم يمت بالحرب، مات بغيرها». هكذا همس الدكتور أسعد لدى سماعنا الخبر الفاجع الآخر. وكان خبراً فاجعاً حقاً. فالسيدة أم علي، مثل بقية الأمّهات جميعاً، ظلت تخاف على ولديها الصغيرين، وتحرص على عدم إيذائهما، ككل أم مثالية، وفي هذه الحرب، كانت، ما إن تسمع طلقة رصاص حتى تهبط إلى ملجأ البناية مع ولديها ولا تغادره، إلى أن تتأكد أن القصف توقّف، وأن القتال انحسر. وجميع سكان الحي يتعاطفون مع زوجها أبو علي ويحبونه، ويحبون أسرته. وأم إبراهيم تقول عنه إنه القصّاب الوحيد الذي لا يغشّ باللحوم التي يبيعها، ومع أن رأي الدكتور مغاير لهذا الرأي فقد كان يعقّب دائماً: على الأقل، أبو علي رجل نظيف تشتهي اللحم من بين يديه. وفعلاً يعنى الرجل بدكانه كثيراً. يرتدي معطفاً رقيقاً أبيض كأنه ممرض في مستشفى، ويلبس في كفيه قفّازاً طبّياً، عدا عن عنايته الكاملة بنفسه. إنه شابّ لم يتجاوز السابعة والعشرين من عمره، تزوّج في بدايات الحرب. وأنجبت له زوجته طفلين على التوالي ما إن ينتهي من العمل حتى يتفرغ لهما في المداعبات، وشراء أنواع من الشوكولا من الجمعية التعاونية المواجهة لدكانه، كما أن بيته يقع في الطابق الثاني من بناية بابل المجاورة لبنايتنا، فوق محلّه تماماً، بحيث يستطيع محاورة زوجته وولديه على بعد بضعة أمتار من محله. وغالباً ما يكون الوالدان جالسين على حافة النافذة وأمّهما إلى جانبهما، فإذا فرغ أبو علي من عمله قليلاً تقدّم بضع خطوات إلى منتصف الطريق وراح يداعبهما بألفاظه الجميلة، ويضاحكهما بحركات من وجهه.. أما عندما يكون القصف المتبادل على أشدّه فإن هذا المشهد يختفي تماماً. إذ يسرع الجميع إلى الملجأ بمن فيهم أبو علي وزوجته وولداه وبقية سكان البناية طبعاً.

صار أبو علي فيما بعد أشدّ حرصاً على الهرب من محله، بعد أن سقطت قذيفة ذات يوم أمام المحل تماماً فدمرّت كل ما فيه من براد وأوائل القصاب المختلفة وموجودات المحل. لم يكن أبو علي في محله آنذاك، إذ كان مختبئاً مثل بقية الناس في الملجأ. واستطاع أبو علي بعد ذلك إعادة تأثيث المحل بكل متطلبات عمله.. لكنه، زيادة في الحذر، وضع بضعة أكياس من الرمل أمام واجهة المحل تحميه من قذائف مباشرة، وترك أموره بعد ذلك إلى الله.

وسكان الحيّ بطبيعتهم المتعاونة ازداد تعاملهم مع أبو علي، رغم أن اللحم في الجمعية التعاونية كان أرخص قليلاً. لكنهم يرون في الرجل أحد سكان الحي وتجب مساعدته وشراء اللحم من دكانه، خصوصاً بعد حادث القذيفة.

أبو علي بالذات، كذلك الدكتور أسعد، كانا يردّدان على الجميع ضرورة شراء اللحم من دكان أبو علي: «الفرق كله يا إخوان بضعة قروش، وأبو علي ابن الحارة، خسارته كانت كبيرة بسبب تلك القذيفة اللعينة، وعلينا أن نعوضه من حيث لا يشعر بشراء حاجتنا من بضاعته». ولم يكن أحد يعترض على هذا الكلام. أبو علي محبوب ومقرّب من الجميع. وكان يستعين بولد في الثانية عشرة من عمره يحمل اللحوم إلى طالبيها في منازلهم. لكن الولد ترك العمل بعد حادث القذيفة، فقد خشي عليه أهله من قذيفة أخرى، فصار أبو علي يضطر احياناً إلى حمل اللحوم بنفسه، خصوصاً إلى عائلات رجالها غير موجودين، إما على سفر، أو لانشغالهم في أعمالهم.

إلا أن ذلك الحادث الفاجع قلب الصورة رأساً على عقب، وزاد من مآسي الحي.

أحد طفلي أبو علي دفع أخاه، وهو يمازحه، عبر النافذة، فسقط إلى الشارع. كان أول من رأى المشهد أبو علي نفسه، فصرخ صرخة مدوية نبهت كلّ من في الحي: يا ولدي.. يا ولدي.. وأسرع ينتشل الطفل المضرّج بدمائه من فوق الأرض، حمله بين ذراعيه وراح يعدو به نحو المستشفى، فيما ركض خلفه أبو زهير وأبو زياد، وكانت الأمّ تولول عبر النافذة وتصرخ: يا ولدي.. يا ولدي.

صاح أبو إبراهيم: عليكم بالسيارة.. عليكم بالسيارة.

لكن الدكتور هدّأ من روعه قائلاً: السيارة يا أبو إبراهيم ليس لها قيمة، أين تستطيع السيارة أن تسرع في هذه الزحمة.. حتى سيارة الإسعاف من الصعب استدعاؤها. أبو علي عقله برأسه.. إنه يعرف إذا ركض به ركضاً إلى المستشفى يصل قبل الجميع.

ظل الحيّ ساعاتٍ واجماً، كأن على رؤوس الجميع الطير.. النساء في الشرفات تستطلع الطريق. الرجال متجمعون أمام بناية بابل، وأمام بنايتنا بين أصص مزروعات أبو إبراهيم، قلوبنا مع أبو علي، ونرجو الله أن ينجو الولد.

عاد أبو زياد واجماً حزيناً، وما إن اقترب من جمعنا حتى قال: العوض بسلامتكم.. الولد مات.

وانتقل الخبر بسرعة البرق من الطابق الأول إلى الثاني فالثالث، فالحيّ كله، ورحنا نسمع بكاء النساء، بينما أخذ أبو إبراهيم يضرب كفاً بكفّ وهو يقول: لا حول ولا قوة إلا بالله.. لا حول ولا قوة إلا بالله.

عاد أبو علي متكّئاً على كتف أبو زهير شبه منهار، يبكي بحرقة.. وعرفت زوجته بالخبر قبل أن يصل. وما إن رأته من النافذة يتقدّم نحو البناية حتى راحت تبكي وتولول: يا ويلي يا حبيبي.. يا ويلي يا أبو علي.

انشغل الحيّ بأكمله بالحادث. وفي تلك الليلة، على كأس من الشاي، وبين أصص أبو إبراهيم وحديقته الصغيرة، قال أسعد:

ـ يا ليت سقط الولد الآخر معه.

استغرب أبو إبراهيم هذا الكلام وقال:

ـ لا.. لا يا أسعد.. قل الحمد لله الذي ظل الطفل الآخر حياً.

قال أسعد:

ـ انتم لا تعرفون المعاناة التي سوف يعانيها الطفل الأصغر عندما يكبر ويعرف أنه قتل أخاه.

أدركنا فعلاً ما كان يقصد إليه أسعد. إن مأساة دائمة سيعيشها الولد. هذا الحادث سيتدخل بحياته عند كل لحظة فرح، سيرى بعيني أبويه حجم المأساة.. وستكون حياته عبئاً ثقيلاً.

قال منير:

ـ لا أظن أن الأمور ستكون على هذا الشكل يا اخوان، الزمن كفيل، والنسيان نعمة من الله، لن يكون هذا الحادث في المستقبل إلا حكاية تروى يتخللها الأسف على كل حال.

قال أسعد:

ـ نرجو من الله أن تكون كذلك.. أنا قرأت حوادث مشابهة في الصحف وفي الكتب أيضاً، شكلت عبئاً ثقيلاً للأهل وللأخ، ليست هذه حادثة فريدة من نوعها.. إن حوادث كثيرة من هذا النوع تحدث هنا وهناك.. أعرف شاباً كان من طلابي في الجامعة، كان يقود سيارته بسرعة جنونية وإلى جانبه أخته، وتدهورت السيارة فجأة تفادياً للصدام بشاحنة كبيرة، والغريب في الأمر أن الفتاة قتلت على الفور، بينما لم يصب الأخ إلا بجروح بسيطة خرج على أثرها من المستشفى بعد يومين، لكن الندب في القلب كان كبيراً. كل الجامعة كانت تعرف مشكلته، يكون أحياناً في ذروة نشاطه وتودّده إلى رفاقه، ثم فجأة يتذكر، فينخرط بالبكاء، وكما كان يقول رفاقه إنه غالباً ما يراها قادمة من هذه الزاوية أو تلك.. يراها تجالسه في المقهى أو مطعم الجامعة، إذ كانت زميلته في الجامعة باختصاص مختلف، فيتذكر ويعتبر نفسه مجرماً وقاتلاً.. لم يكن هذا الشعور الذي يغالبه في الجامعة فقط، بل في الطريق، وفي كل مكان. وأكثر من هذا في البيت حيث عاشا ونشأ معاً. كان يرى في عيني والديه المحاكمة اليومية: أيها القاتل.. أيها القاتل. فوالده كان يحذره باستمرار من السرعة الزائدة في السيارة. وفي اليوم الذي اصطحب فيه أخته معه إلى سهرة عيد ميلاد أحد زملائهما حذره والده، وحذرته أمه، بل إنهما ذلك اليوم رغبا حقاً بعدم اصطحابه أخته معه، كأن ما حدث كانا يشعران به سلفاً، وحتى باب البيت وهو يغادر كان الأبوان معاً يحذرانه.. وكررت الأم على مسمعه: احذر يا بني السرعة أرجوك. انتبه. في الليل عادة تكثر حوادث السيارات.

يقول رفاقه إن الإثم الذي عاناه الشاب فيما بعد كان بسبب هذه التحذيرات التي جاءت على لسان والديه قبل الحادث المشؤوم. لقد حاول الانتحار يوماً ليتخلص من هذا العبء.. كان يراها في أحلامه، ويراها بقامتها الجميلة وبصوتها الحنون على طاولة الطعام فيعاف الطعام ويركض صوب غرفته ويبكي، حتى في الجامعة، كان يعاني من عقاب آخر. عقاب زميل لهما كان على وشك أن يخطبها لنفسه. كانا عاشقين، وكانا عندما يتمشيان في حديقة الجامعة تسعد بهما كل العيون. ومنذ مقتلها كره هذا الزميل شقيقها وقاطعه، وإذا التقيا مصادفة في الكلية أو النادي أو المطعم رمقه بقسوة كأنه هو نفسه يصيح به: أيها القاتل.. أيها القاتل!

هكذا تحوّلت حياة هذا الشاب إلى ألم ممض، عذاب لا نهاية له، حزن واتهام شمل الأسرة كلها، وتحول الجميع إلى ناس عصبيين ينفرون من أقل حركة، حتى الناس الذين يعرفونهم، الجيران والأقرباء، صاروا يتحاشون اللقاء بهم، بسبب هذا الهم الذي انتشر من الأفئدة والعيون.

الأبوان بما يملكان من حنان وحب، حاول كل منهما ـ على حدة ـ أن يخفف من وقع الصدمة على الابن، صار كل منهما يقول له ـ بين

الحين والآخر ـ هذا هو قدرها يا بني. . والبركة فيك الآن. . فكفّ عن هذا الحزن. . إنك تقتل نفسك وتقتلنا معك.

تدخلت في الحديث لافتاً نظر الدكتور:

ـ هذا الشاب يا أسعد واجه هذا الحادث الرهيب وهو واع وشاب ويقود سيارة. . والأحزان التي عاناها بسبب وعي ما فعل. أما بالنسبة لولدي أبو علي فهما طفلان صغيران. . ومع تقدّم الزمن سينسى الأب مثلما ستنسى الأم وسينسى الطفل نفسه ما اقترفته يداه، ويصبح الطفل القتيل مجرد ذكرى منسية. إذا تذكرها أبو علي أو زوجته فهي بقية أحزان وبقية شجون.

قال أبو إبراهيم:

ـ والحي أفضل من الميت يا أسعد. . الحمد لله أن أحدهما ظل حياً ولم يجرّه أخوه معه فتكون المصيبة أكبر والحزن أشدّ قد يؤدي بالأبوين إلى الجنون. الحمد لله يا أسعد. . الحمد لله. إنه القدر، ولا ندري ما هو السرّ، السرّ الذي لا يعرفه إلا الخالق عزّ وجل، إن كل ما نراه لا يحدث إلا بإرادته. ولكن لا نعرف ما هو هذا السرّ. الكون كله مبني على سر كبير لا يعرفه إلا ربك ذو الجلال والإكرام. الموت. الحياة. الأولاد. البشرية كلها. هذه الحرب. . كل شيء مكتوب على اللوح يا أسعد. . ألم تقرأ سورة الكهف في القرآن. قصة موسى وسيدنا الخضر؟

قال أسعد:

ـ أنا قرأت القرآن كله يا أبو إبراهيم.

قال أبو إبراهيم:

ـ حسناً، دعني أروها لك. فالذكرى تنفع المؤمنين.

ثم إن أبو إبراهيم استقام في جلسته، وبسمل وبارك ومسح وجهه براحتيه، فيما اقتربنا جميعاً منه، فقال:

ـ اسمعوا يا إخوان، سورة الكهف فيها قصص رائعة تدلّ على ذلك السر الذي لا يدركه إلا القلائل أمثال الأنبياء والأولياء الصالحين. وحكاية موسى مع سيدنا الخضر الخالد أبداً كأصلح الصالحين يجب ألا تغرب عن بالكم، بل يجب أن ترددوها دون ملل، فيها حكمة الله في خلقه، فيها المثل الأمثل لمقتل هذا الطفل البريء الآن. . ولا ندري ماذا سيكون في المستقبل؟

ثم إن أبو إبراهيم أغمض عينيه. ووضع راحتيه على ركبتيه وسمعنا صوته يرتل كشيخ في المسجد:

«بسم الله الرحمن الرحيم»

«(. . .) فوجدا عبداً من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلّمناه من لدنّا علماً. قال له موسى هل أتّبعك على أن تُعلّمنِ مما عُلّمت رشداً. قال إنك لن تستطيع معي صبراً. وكيف تصبر على ما لم تحط به خبراً. قال ستجدني إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمراً. قال فإن اتّبعتني فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً. فانطلقا حتى إذا ركبا في السفينة خرقها قال أخرقتها لتغرق أهلها لقد جئت شيئاً إمراً. قال ألم أقل إنك لن تستطيع معي صبراً. قال لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري عسراً. فانطلقا حتى إذا لقيا غلاماً فقتله قال أقتلت نفساً زكية بغير نفس لقد جئت شيئاً نكراً. قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبراً. قال إن سألتك عن شيء بعدها فلا تصاحبني قد بلغت من لدنّي عذراً. فانطلقا حتى إذا أُتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن يضيّفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقضّ فأقامه، قال لو شئت لاتخذت عليه أجراً. قال هذا فراق بيني وبينك سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبراً. أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصباً. وأما الغلام فكان أبواه مؤمنين فخشينا أن يرهقهما طغياناً وكفراً. فأردنا أن يبدلهما ربّهما خيراً منه زكاة وأقرب رحماً. وأما الجدار فكان لغلامين يتيمين في المدينة وكان تحته كنز لهما وكان أبوهما صالحاً فأراد ربك أن يبلغا أشدّهما ويستخرجا كنزهما رحمة من ربك وما فعلته عن أمري. ذلك تأويل ما لم تسطع عليه صبراً ـ صدق الله العظيم».

ويصمت أبو إبراهيم. أما أسعد فيغرق في تأمّل شديد، لعلّني الوحيد الذي كان يعرف ماذا يدور بخلده. أسعد عقلاني جداً، كل شيء يفسّره تفسيرات حسابية، عقلانية. وهو بعد لحظات همس في أذني: لو كانت أمّ علي منتبهة إلى الأولاد. . لما سقط الولد. وهذه الحرب ليست من صنع الله. فهل قتل الأبرياء من صنع الله؟ كيف أقبل هذا المنطق؟ كيف أقبل أن أرى بيتاً يهدم فوق رؤوس أطفال وأقول إن هذا من صنع الله؟ أعرف، بكل ما أملك من عقل وفكر، وبكل ما أعرف من لغات العالم أن الله رحمة، وأن الله عادل، وأن الله ليس بحاجة إلى كل هؤلاء البشر. إن عقلي يقبل كل هذا الخلق العظيم، الشمس والقمر والنجوم. النظام الشمسي بأسره. كل هذا الخلق العظيم من صنع الله الذي يخلق كل يوم معجزات في أثر معجزات. ولكن لا أستطيع أبداً أن أقول إن هذه الحرب القذرة من صنع الله. إنها حرب الشيطان لأنها حرب لا عدالة فيها، وحرب لا إنسانية، واستمرارها استمرار للعبة الشيطان، أبو إبراهيم متأثر كثيراً بأشياء تغرب عن بالي أنا. لا أفهم أبداً أن كل هذا الشر في هذه الدنيا هو من صنع الرب. صدقني يا أبو بسام إن إيماني أوسع مدى وأكبر فهماً من إيمان كل هؤلاء الناس. معرفتي بالحرب معرفة عقل. وأنا واثق أنني على حق، يخيّل لي أحياناً وأنا أرى هذا الدمار، وهذه الدماء، وهذا البطش الذي لا يمكن لوحوش الغابات أن تفعله فأتساءل: هل الله هو الذي يريد ذلك؟ بل أشعر بكثير من الخزي والخجل أن الله قد تخلّى عنا. . تخلى عن هذا البلد لأننا أذنبنا بحقّه وبأنفسنا قبل أن يذنب بحقّنا أحد آخر. لو أتيح لي أن أناقش أبو إبراهيم دون أن يتّهمني بالكفر والزندقة لقلت له باختصار: إن الله قد تخلّى عنا. . ولكنه سيظّل يردّد: لا تكفر يا ولد إن الله لا يتخلّى عن أحد. . أين هو السر الذي يتحدّث عنه أبو إبراهيم؟ السرّ يا سيدي هو العقل

البشري، أعطانا الله عقلاً لنفكر، ولنبني كل حساباتنا على العقل.. لا أن تجرّنا العاطفة إلى المهالك.. المعجزة كامنة هنا (ويضع أسعد سبابته على صدغه)، هنا المعجزة، لو يدركها أبو إبراهيم.

لقد أدركها غيرنا وفعل بها المعجزات.. تلك الاختراعات الهائلة التي أفادت الإنسانية جمعاء.. كما أنه هو العقل المعجزة نفسه اخترع وسائل الدمار. الأشد فتكاً.. وما زال يبحث عن الأكثر قتلاً وتدميراً. هل أقول إن الله قد تخلّى عن كل الكرة الأرضية.. عن البشرية جمعاء؟ هذا هو المنطق الذي أحسّ به.. أشعر به.. أنام وأصحو عليه.

يصمت أسعد، يمسح العرق المتفصّد من جبينه بباطن راحته. أشعر أنه يرتجف. يشعل سيكارة، ويمجّها كعادته عندما يدهمه الحزن. ثم يردد: لقد تخلى الله عن البشرية جمعاء. كل ما في العالم الآن غلط.. غلط.. كل ما في العالم الآن ينبىء بأن الدمار الشامل قادم.. الدمار الشامل قادم.

* * *

الدمار الشامل الذي يحسّ به أسعد هل بدأ من بيروت؟ إنه يكبر ويتّسع في المدينة، في البلد كله، في النفوس والقلوب أيضاً، فها هي زوجتي تردّد، وقد عادت للتوّ من تعزية أمّ علي بطفلها القتيل: الحزن يعمّ يا أبو بسام، بكيت أكثر مما بكت، بل كانت كل جلستنا بكاء وحزناً. والله لم نذكر الطفل إلا قليلاً، وأحاديثنا كانت فلان قُتل، فلان تهدّم بيته على رأسه.. إن كل شيء يموت في البلد، ومن بقي على قيد الحياة اليوم لن يبقى غداً. القنابل تطارد الناس. الرصاص يحصدهم هنا وهناك. كان أبو علي يشتم كل شيء كأن مساً من الجنون قد أدركه، يرفع رأسه إلى السماء ويصرخ: ماذا فعلت بنا؟ هل أنت قاسٍ إلى هذا الحد؟ ماذا فعل هذا الطفل البريء حتى يقتل على يد أخيه.. ماذا فعلنا يا إلهي؟

كان صراخه يصل إلينا من الغرفة الأخرى، ويحاول الرجال تهدئته.. إلا أن صراخه يعود ويعلو من جديد. ونحاول نحن النساء أيضاً أن نخفّف عن الأم المسكينة التي كانت تردد: غفلت عنهما رمشة عين لا أكثر.. والله كنت إلى جانبهما.. وما هي إلا لحظة أقل من دقّة القلب ثم سمعت شيئاً يسقط. كان الصغير يضحك.. لم يدرك ماذا فعل؟ في الحقيقة أنا التي قتلت ولدي.. إنهما صغيران.. الحق عليّ.. لو كنت منتبهة لهما لما حدث ما حدث. أنا قتلت ولدي يا ناس.. أنا قتلت ولدي.

ولم أستطع البقاء أكثر ـ تقول زوجتي ـ خرجت من البيت وصوت أبو علي يلاحقني كالرعد: أنت أيها القاسي.. أنت أيها القاتل.. أنت يا قدر يا عديم الرحمة!

وتصمت أمينة لحظة، ثم ترمقني وتقول: اسمع يا زوجي العزيز.. أيها المتفرج الهادىء البال الساكن كالبحيرة، اسمع ما أقوله لك.. هذه الحرب إنها تخرّب النفوس، في أعماق الناس وقلوبهم أكثر مما تخرب البنايات والشوارع..

إنها تقتل الإنسان في روحه قبل أن تقتله في جسده.. هنا يكمن الخطر أيها الرجل الزاوي في الزاوية. الخائف.. انتبه إلى ما أقول لك انتبه.. سترى في الغد عجباً.. سترى ما لم يتحدث عنه الأوائل..

ما هذه الصحوة في ذهن أمينة؟ كأن شيئاً أيقظها على ما أنا فيه وما فيه كل هؤلاء الناس، أمينة التي عرفها الناس وقراء الصحف شاعرة تختزل الكلمات لا يستهويها إلا الفدائي.. ولا تكتب شعرها إلا من أجل يافا والقدس وأريحا.

وأقترب منها، أحاول أن أمسح من ذاكرتها المشهد الأخير.. غير أن دموعها تعبر عن أحزانها فتنصرف إلى ولديها الأثيرين، إلى عالمها المغلق الذي نادراً ما فتحت لي نحوه نافذة مضيئة.

* * *

نعمة النسيان

إنها نعمة حقاً، يخيل لي أن السرّ يكمن هنا أيضاً. فأبو علي خفّت أحزانه، وإذا نظر في وجوهنا أدرك أننا ما زلنا نشاركه هذه الأحزان، فيبتسم ابتسامة مريرة، ويرفع رأسه إلى السماء ثم يردد: إرادة الله.. إرادة الله. زوجته التي اختفت زمناً، عادت وصارت تزور وتزار، وزارتنا مراراً، وشربت القهوة في شرفة بيتنا، وكانت تتخلل هذه اللقاءات بعض كلمات العزاء فيكون ردها شبيهاً برد زوجها: الله أراد. الله أخذ.. الله يعطي.. فها أنا حامل من جديد، وإذا جاءني ذكر فسوف أسميه علياً. وإن جاءت بنت سأسميها فاطمة.

إلا أننا، والدكتور خاصة، صرنا نلمح في أبو علي خللاً ما.. إذ يكتئب فجأة، فيترك محله ويهيم على وجهه. حتى وإن كان عنده زبائن يطلبون شيئاً من اللحم، فينتظرونه دون إبداء أي إزعاج، أما إذا كان الزبون من خارج الحي فإنه ينكفىء إلى الجمعية التعاونية ويأخذ حاجته من هناك. وإذا عاد القصف مجدداً ترك أبو علي كل شيء ودخل المبنى مسرعاً إلى الملجأ. فيقوم جاره أبو كامل بإغلاق المحل نيابة عنه، ولا يعود أبو علي إلا إذا هدأ القصف تماماً, ومع الأيام صار أكثر خوفاً، ولمجرد أن يسمع انفجارات على خطوط التماس حيث لا خطر علينا ألبتة في الحي، يترك محله وينزل إلى الملجأ. صار له في الملجأ ركن خاص، فيه فرشته ولحافه ووسادته، وحتى علبة سكائره.

لكن الأمور تطورت بعد ذلك. إذ مرت سيارة مسرعة وأطلق من فيها رشقات من مدفع رشاش على رجل كان يمرّ بالقرب من دكان أبو علي، فانقلب عبر واجهة المحل ثم ارتمى على الزجاج الذي حطمه بجسده وراح ينتفض أمام عينيه.. بينما ولّت السيارة الجانية الأدبار، وأسرع شبان من مركز الصليب الأحمر الدولي

المواجه لدكان أبو علي، حاولوا إسعاف الرجل، لكن يبدو أنه مات. فسحبوا جثته إلى طرف الرصيف وألقوا عليه غطاء بانتظار سيارة الإسعاف لنقله.. ولكن ما الذي حدث لأبو علي لحظة ذاك.. تقول أم خالد، وكانت داخل المحل تنتظر إعداد كمية اللحم التي طلبتها: «خفت كثيراً واحتميت بأبو علي، لكنه كان يشدّني إلى الأمام ليحتمي خلفي. كانت مفاجأة مذهلة لكلينا. ولكن بدا لي وأنا المرأة، أنني أقل خوفاً منه، كان يرتجف بشدة، واصفرّ وجهه اصفراراً داكناً حتى خشيت عليه. كانت الحادثة سريعة كومضة برق، ولكن أبو علي شُده إذ رأى نصف الرجل القتيل قد تدلّى داخل المحل، بينما نصفه الآخر كان يتأرجح خارجه. كان المشهد قاسياً لن أنساه في حياتي.. ولن ينساه أبو علي أبداً».

وصرنا ننتبه، تباعاً، وعلى مرور الأيام، أن أبو علي غير أبو علي الذي كنا نعرفه، حتى إن قريباً له مهنته قصّاب صار يساعده في العمل بعض ساعات النهار، كل شيء أصبح مختلفاً. نلقي التحية عليه، غالباً لا يجيب، يحدق في الوجوه ثم ينكفىء. وإذا سمع انفجارات ولو بعيدة جداً، أسرع إلى الملجأ واتخذ في زاويته مكاناً ثابتاً، يجلس مقرفصاً ثم يشعل السيكارة تلو السيكارة. يصغي بحذر، ولا يفارق مكانه إلا عندما تنحسر الانفجارات تماماً. تقول زوجته لزوارها إنه حتى أثناء النوم لا ينام، كثيراً ما تصحو فلا تجده إلى جانبها، ثم تدرك أنه هبط إلى الملجأ، خصوصاً عندما يكون القصف على خطوط التماسّ مستمراً، وهي انفجارات مستمرة على نحو متقطع رغم كل قرارات وقف إطلاق النار، ولكنها بعيدة نسبياً عن الحي، ولا تزعجنا كثيراً. وما لم يقترب القصف من أحياء رأس بيروت فإننا كنّا ننام في بيوتنا دون قلق، ولا نكاد نسمعه إلا إذا أصغينا جيداً لمصدر الصوت. وفي الأيام الهادئة نسبياً نراه يمشي حذراً، يتلفت يمنة ويسرة، كأنه يتوقع أن يهاجمه عدوّ ما، أو تنفجر سيارة مفخّخة فجأة، أو تسقط قذيفة بشكل مباغت، لأن كل هذا كان متوقعاً، وكان الناس إذا اضطروا أن يذهبوا إلى أعمالهم أو يشتروا شيئاً من المواد الغذائية يخرجون وأيديهم على قلوبهم. والدكتور أسعد اعتبر ذلك إنذاراً لنا. إن حالة أبو علي ستداهمنا جميعاً ذات يوم، الخوف وباء سينتشر تباعاً. أبو علي واجه الموت في محله مراراً، في ولده، في اغتيال الرجل أمام دكانه، في الناس الآخرين. إنها الحرب. كل المصائب تتراكم فيها، وحالة أبو علي نبوءة لنا جميعاً. ستصبح المدينة كلها بحاجة إلى عناية نفسية، إلى مستشفى أمراض عقلية. إن كل شيء يتهالك ويسقط. والصورة الحادة تتوضّح أكثر فأكثر ويوماً بعد يوم.

* * *

الفصل العاشر: اليوم الأسود

كان جالساً إلى جانبي يرتجف. وكلما نظرت نحوه رأيت عرقاً غزيراً يتفصد من جبينه ويملأ وجهه وحول عينيه وعنقه. خلته لوهلة يبكي. كنت أعرف أنه خائف. فأخبار المذبحة انتشرت بسرعة. مئات الناس قتلوا هناك على الهوية، وهو خائف أن يلقى المصير نفسه، إذ إنهم في الغربية، أيضاً، بدأوا الذبح على الهوية. كان يستعجلني ويطلب مني أن أسرع. وكيف أسرع يا جوزيف؟ قلت له. فشارع المزرعة مزدحم بالسيارات. وحواجز المسلحين توقف الناس وتسألهم عن تذاكر الهوية. بالنسبة لي، كنت مطمئناً أنهم لن يقربوه طالما هو معي، وعلى زجاج سيارتي الأمامي لوحة «الصحافة» التي كانت توفّر علينا كثيراً من المشاكل والمتاعب. كانت اللوحة المختومة بخاتم نقابة الصحافة تفتح لنا الطرق، وكانت الحواجز تسمح لنا بالمرور دون أي سؤال. كذلك كان جوزيف يدرك معنى هذه اللوحة السحرية، وعندما صعد إلى جانبي قال مرتبكاً: هيا.. لنخرج من هنا أرجوك. فالمجلة التي نعمل فيها معاً مكاتبها في القسم الشرقي من المدينة. فقلت له: أنت تحميني هنا.. وأنا أحميك هناك. قال: حسناً.. حسناً.. ولكن أسرع.. أرجوك.

بيروت في ذلك الوقت كانت مسمومة الوجه، الناس تتراكض هنا وهناك. الإذاعات المختلفة تروي وقائع المذبحة، أو ما أسموها فيما بعد «السبت الأسود».

اجتزنا أطراف رأس النبع بسلام، نحو المزرعة، فتنفست الصعداء، فيما بدا هو أكثر ارتباكاً عندما شاهد عشرات المسلّحين يوقفون السيارات ويسألون عن بطاقات الهوية. وكان بعض المسلّحين ينزلون ركاباً من بعض السيارات ويقودونهم إلى جهة مجهولة.

قلت له: جوزيف لا تخف.. ثم أشرت بسبابتي إلى لوحة الصحافة المثبتة على زجاج المقدمة، في الوسط تماماً، حتى يراها الجميع بوضوح. لكنه قال لي بصوت خافت: الله يحمينا يا أستاذ.. يا ليتني لم أترك المكتب.

بيت جوزيف كان في شارع الحمراء، متزوّج من رسامة ما زالت في بداية فنّها، وله منها بنت جميلة اسمها لينداً. كنت كلما زرته في بيته جلبت لها معي عدة أنواع من الشوكولا. كان صديقي، يبعد بيته عن بيتي مسيرة خمس دقائق، نعمل معاً في المجلة منذ أكثر من سنتين، وكنت أحرّر في قسمها الثقافي ويحرر هو في قسمها الاقتصادي. غالباً، عندما نلتقي معاً، أصحبه بسيارتي إلى منزله. كان مصاباً بشلل في قدمه اليسرى منذ كان طفلاً، وهو يستعين بعكاز خشبيّ فيجرّ قدمه جراً، لكنه كان من ألمع كتّاب المجلة، أنا وهو وزميل ثالث فقط نسكن في غرب المدينة، بينما بقية المحررين يسكنون في شرق المدينة.

قبل الحرب لم نكن نشعر بأيّ حرج في التنقل بين شارع الحمراء والأشرفية، خصوصاً بعد أن تم إنجاز جسر فؤاد شهاب الذي ربط الأشرفية بشارع الحمراء مباشرة، فصرنا نقطع المسافة بين المجلة

والبيت بعشر دقائق، وفي فترة الازدحام بثلث ساعة على أبعد تقدير. في الحرب أصبح جسر فؤاد شهاب جزءاً من خطوط التماسّ، يقوم على مدخله الغربي بناء ضخم اطلق عليه اسم برج المرّ نسبة إلى صاحبه، وهو عبارة عن بناية ترتفع خمسة وعشرين طابقاً، بينما يقوم على الطرف الآخر قريباً من الجسر بناء آخر أشد ارتفاعاً أطلق عليه اسم: برج رزق. وقد انتصبت المدافع وراجمات الصواريخ في كلا البنائين المتقابلين كأنهما وحشان لدودان ينتظر كل منهما مناسبة لإلقاء كل قذائفه ورصاصه عليه. وفي الحقيقة فان قذائف المدفعية وطلقات الرصاص قد نخرت البناءين... لكنهما ظلا شامخين صامدين تستخدمهما الأطراف المتقاتلة كدرع من الإسمنت المسلح لحماية الأحياء المحيطة بهما. فبرج المر كان يحمي شارع الحمراء مباشرة، كذلك متفرعات رأس بيروت. أما برج رزق فكان يحمي الأشرفية ومحيط مستشفى أوتيل ديو والأشرفية التحتا والجعيتاوي والمناطق المحيطة.

بإغلاق جسر فؤاد شهاب أمام حركة المرور صرنا نضطر عندما نخرج من مكاتب المجلة إلى عبور منطقة المتحف إلى رأس النبع ثم المزرعة، أو الشوارع المتفرعة عن المزرعة مثل مار الياس أو كورنيش التلفزيون، حتى للوصول إلى رأس بيروت.

ذلك اليوم الأسود، دخل علينا مدير الإدارة وصاح بنا: ليغادر المحرّرون المكاتب فوراً.. عودوا إلى بيوتكم.. الحواجز المسلّحة ما بين بيت مري وبرمانا نزولاً إلى البلد تذبح الناس على الهوية.

دبّ الذعر في المكاتب، وأسرع أكثر من محرّر إلى سيارته، فيما صاح بي جوزيف: خذني معك، فرحبت به ونزلنا إلى الساحة. صعد إلى جانبي وانطلقنا.

لم تكن حواجز مسلحي القسم الشرقي من المدينة قد وصلت إلى محيط المجلة، وهذا وفّر علينا وقتاً، إذ انسحبنا من الأشرفية على عجل صوب المناطق المسلمة.

وما إن وصلنا حيّ المزرعة حتى بدأت المدافع المتقابلة تتراشق بشدّة، وحدث هرج ومرج. اصطدمت السيارات بعضها ببعض، لكن الناس كانت تتجاوز ذلك في محاولة كل منهم الإسراع إلى بيته. واختلطت أصوات أبواق السيارات المتزاحمة على النجاة بأصوات المدافع والرشاشات تهدر فوق رؤوسنا كالرعد. وكنت سأقترح على جوزيف أن يترك السيارة، فالحواجز المسلحة لم تكن تعترض المشاة، لكنه كان خائفاً وفزعاً، كما أن قدمه المشلولة لا تساعده على الحركة بسرعة. كنا قد تجاوزنا مستشفى البربير. كانت الناس تهرب بفوضى لا مثيل لها، فيما كانت أعداد من المسلّحين تتجه نحو خطوط التماسّ بكامل أسلحتها والمدافع المحمولة على سيارات الجيب، كما تكاثرت حواجز المسلحين التي كانت تفتش في تذاكر الهوية عن انتماءات الناس الدينية، قال جوزيف: الله يساعدنا. وراح يرسم الصليب على صدره.. فقلت له: كفّ عن هذه الحركة حتى لا يرانا أحد يا جوزيف.. وإذا سألك أيّ شخص من المسلحين عن تذكرة هويتك أبرز له بطاقة الصحافة.. فقال لي: واسمي يا استاذ.. اسمي يفضحني. فتذكرت أن اسمه جوزيف.. إنه يكشف ببساطة ودون تردّد.. فعلاً بدأت أخاف عليه.. إلا أن ما كان يطمئنني لوحة الصحافة التي تتصدّر السيارة، وخصوصاً أننا مررنا على عدة حواجز، وأشار رجالها بأيديهم أن نعبر بسرعة دون توقّف.

اشتدّ زحام السيارات قريباً من مفرق اليونسكو، ومفرق شارع فردان يميناً، فيما اشتد أيضاً القصف. وراحت رائحة الغبار والبارود تعبق بالجو. كانت سيارات الإسعاف تحاول التحرك دون جدوى. وازداد الصراخ والضجيج. وخشيت على جوزيف أن يموت رعباً. كنت ألمحه إلى جانبي وقد اشتدّ اصفرار وجهه، بينما لم يستطع في محاولات عديدة أن يشعل سيكارته. وتسرّب خوفه إليّ، وندمت لأنني اصطحبته معي.

كنا نتقدم ببطء شديد، وانفجرت قذيفة بالقرب منا، وعلا الغبار والصراخ معاً، وترك معظم الناس سياراتهم وراحوا يركضون في كل جانب. فكرت أن أفعل مثلهم. لكن جوزيف إلى جانبي.. كيف أتركه وأهرب؟ لعله هو أيضاً شعر بإحراجي. قال لي: اتركني يا أخي.. اتركني يا أستاذ.. أرجوك وانج بنفسك.. فضاحكته قائلاً: وهل تظنني خائفاً إلى هذا الحد؟ فقال: لا مكان للشجاعة هنا.. القذائف تنهمر على الجميع.. أنت لا تواجه وحشاً.. أنت تواجه قذائف مدفعية تسقط عشوائياً فوق رؤوس الناس. فقلت له: طالما أن السيارات التي أمامي تتحرك فأنا أتحرك فما زال خط السيارات الذي أمامنا يسير.. حسناً جوزيف.. حسناً.. إذا توقف السير.. نترك السيارة معاً.. فراح يلحّ: اذهب يا أخي.. اذهب.. على الاقل ليبقَ واحد منا على قيد الحياة.. هل تريد أن نموت معاً؟ أنت عندك أسرة وأنا عندي أسرة.. أرجوك انج.. إذا لم يكن من أجلك فمن أجلي. أنا لن أستطيع أن أخطو خطوة واحدة.

ظهر أمامنا الآن حاجز مسلح، لفت نظرنا أن رجاله كانوا ملثّمين بحطّات مبرقعة على غير عادة بقيّة الحواجز. قلت في نفسي: يا ستّار.. هؤلاء لا ينتمون إلى تنظيم محدّد. إنهم الأكثر خطورة بسبب إخفاء وجوههم.. مثل هؤلاء يبحثون عن الثأر. في الحقيقة توجّست خيفة، وتطلّعت نحو رفيقي. لقد انهار تماماً حتى إنه بال على مقعده، وساح بوله إلى تحت قدميه، فصحت به: اثبت يا جوزيف.. اثبت أرجوك.. إنك تربكني.

لم يردّ عليّ، ازداد اصفرار وجهه، فصرت أرجو الله أن يساعدنا.

ومع أن القصف استمر على أشده فقد ظل الرجال الملثمون في مكانهم يسألون ركاب السيارات عن بطاقات هوياتهم. لكن أملي ظل قوياً ببطاقة الصحافة أن تكون وسيلتنا للعبور دون أي سؤال.

وأخيراً اقتربنا من الحاجز، وانتظرت إشارة من أحد رجاله تأمرنا

بـالمتابعـة، لكن أحدهم أشـار لنـا بـأن نـوقف السيـارة إلى جـانب الرصيف، فبدأ قلبي يدقّ بعنف. توقّفنا، فاقـترب رجل مسلّح من جهتي حيث أقود السيارة، فـاطمـأننت قليـلاً، فـأنـا ابن المنطقـة واسمي وحده كاف لينقذني وينقذ زميلي.

قال الرجل بلهجة الآمر:

ـ تذكرتك.

قلت في نفسي سـألهيـه عن زميـلي في التبـاسط بـالحـديث معـه، أجبته:

ـ نحن صحفيان يا اخ.

فصاح بي ثانية:

ـ قلت لك تذكرتك.

اقتربت منه عبر النافذة:

ـ ولكن.. لماذا أنت ملثّم يا أخ.. أريد أن أعرف من أنت؟

ـ هذا ليس شغلك.. أبرز تذكرتك.

فأشرت له نحو البطاقة الملصقة على زجاج النافذة، فكرّر ثانيـة، وبلهجة قاسية:

ـ ألم تسمعني؟. أريد تذكرتك.

فقلت له: أنا لست لبنانياً يا أخي.

فشدّد:

أبرز تذكرتك حتى أرى.

أخرجت بطاقة هويـتي فقرأها على عجل وأعادها لي، توقّعت أن يسمـح لنا بـالمسير. لم يفعـل. استدار نحو الطرف الآخر وطلب من جوزيف تذكرته، فبادرته قائلاً: يا أخي.. إنه مـريض.. وعليّ أن أذهب إلى المستشفى.. إنها أزمة قلبية.. فاسمح لنا أن نمضي.

لم يصغ الملثّم إليّ، بل طرق زجاج النافذة المفتوح إلى نصفه وصاح بجوزيف:

ـ تذكرتك أنت.

نظر جوزيف نحوي مستنجداً، فكررت قولي:

يا أخ.. بالله عليك.. دعنا نمشي.. إن الـرجل مـريض، وعليّ نقله إلى المستشفى.

قال الملثّم موجهاً كلامه إلى جوزيف:

ـ قلت أعطني تذكرتك.. ثم أسمح لكما بالمسير.

وهنا لمحت جوزيف كـأنّ الخوف قـد غادره فجـأة، مدّ يـده إلى جيبه وأخرج بطاقة هويته. ما إن لمحها الملثّم حتى صاح به:

ـ انزل يا كلب.

غادرت مكاني من وراء مقود السيارة على عجل، وأسرعت نحـو الرجل وقلت له متوسلاً:

ـ الرجل مـريض يا أخ.. وهـو إنسان وطني. ومن سكـان رأس بيروت.. إنه بحمايتك وحمايتي.

دفعني الرجل بعيداً عنه ثم صاح بي:

ـ بلا أكل... لا تتدخل أنت.. وإلا...

قلت له بلهجة متوسلة أكثر:

ـ أرجوك.. كرمال عيوني.. بحق القرآن أن تتركه.

فصاح بي:

ـ أنت صحافي.. صحافي.. أليس كذلك؟

ـ نعم.. نعم..

ـ ألا تعرف ماذا جرى اليوم هناك؟

وأشار نحو الشرق.

قلت:

ـ نعم.. نعم أعرف.. إنها همجية ووحشية.

ـ إنهم قتلة.. مجرمون..

ـ لكن هذا الرجل يا أخ لا علاقة له بهم.. لا دخل له..

ـ وهـل الذين قتلوهم لهم عـلاقة؟ لقـد قتلوا أبي وأخي.. هـل تفهم؟

واحترت ماذا أجيب الرجل.. ثم ترددت قبل أن أقول:

ـ إذا كانوا هم مجرمين.. هل تريد أن تكون أنت مجرماً؟

صفعني فجأة على وجهي صفعة شرسة كادت توقعني أرضـاً لو لم أتمسـك بالسيـارة. ومع ذلـك تحاملت عـلى نفسي، ورحت أحـاول التودّد إليه قائلاً:

ـ يا أخي.. والله الحق معك.. وهذا الرجل لم يلحق أذى بنملة طوال حياته.. انظر إليه.. إن نظرة واحدة تكفي لتعرف أنه بريء وأنه إنسان مثلي ومثلك.

قاطعني الرجل بحركـة سريعة فتـح خلالهـا الباب وجرّ جوزيف منـه، فوقع على الأرض، حاولت مساعـدته، غـير أن الرجـل الملثّم منعني، ثم راح يصرخ بجوزيف: قف يا ابن الكلب.. قف..

لم يستطيع جوزيف الوقوف دون عصاه، فاقتربت لأساعده. وهنا صرخ الرجل الملثم على رفيق له هو الآخر كـان يشاهـد ما يحـدث: تعال يا أحمد تعال.. ثم إنهما معاً أوقفا جوزيف. كان مستسلماً لهما كحمامة، وكـان بين الحـين والآخر يـرمقني بنظرة مـرّة. مدّ يـده إلى السيـارة وسحب عصاه، واستقـام وهو يستنـد إليها شـادّاًجسده إلى أعلى، ثم التفت نحو الرجل الملثّم وقال له بهدوء:

ـ ها أنا بين يديك يا أخي.. وقبل أن تفعل شيئاً أريد أن أقـول لك إنني ضد كل الذين يقتلون الناس، إنني ضد أن يموت إنسان لا ذنب لـه ولم يرتكب جـريمة.. ومـا سمعنا اليوم شيء مخزٍ ووحشيّ ومؤلم.. إنني أعلن ذلـك أمامـك، ولـو كنت قـاضيـاً لحكمت عـلى أولئك الذين ذبحوا الناس على الهويّة بالموت، فإذا كان عليّ أن أدفع حياتي ثمناً لحياة أبيك وأخيك.. فها هو عنقي أسلّمه لك.

وفوجئت باستعادة جوزيف ربـاطة جـأشه وهـو يخاطب الـرجل. كان متماسكاً، زال عنه رعبه، واستعاد صفـاء وجهه. كـان ينظر في عيني الملثّم بصفـاء روحي عجيب، لعلّني، وحدي، قـرأت في هذه اللحظة ما يجول في ذهنه. كان رتل السيارات إلى جانبنـا قد تـوقّف تماماً، فتلفتّ عسى ألمح أبو محمـد أو أبو الـطيب، أو أي عسكري،

أو مسلّح آخر لعله ينقذنا. لكنني انتبهت أن معظم السيارات قد فرغت من أصحابها هرباً من القذائف التي ما زالت تصمّ الآذان، وفي هذه اللحظة تمنّيت من كل قلبي أن تسقط علينا قذيفة تقتلنا جميعاً، تمنيت ذلك حقاً، لكنني حتى آخر لحظة كنت أتصوّر أن الرجل الملثّم سيعفو.

وبغمضة عين، وبشكل لم أتوقعه أبداً، سحب الرجل الملثّم جوزيف من شعره الكثيف ونخّه على صندوق السيارة وأطلق رصاصة واحدة على مؤخرة رأسه، فتلاشى جوزيف كالحلم، وتساقط ببطء شديد نحو الأرض، بينما كان الدم يتفجر من رأسه.

لم أستطع أن أصرخ، بل ظللت لوهلة لا أعرف ماذا أفعل. تركني الرجل وانضمّ إلى رفاقه الآخرين ثم انسحبوا بعيداً، ولم تغب عن بالي تلك النظرة القاسية التي رمقوني بها آنذاك، كانت فيها نظرات كلّ شرور العالم وأحقاده.

كان جوزيف منحنياً على نفسه. بينما انفلتت عصاه بعيداً، تمنّيت أن يساعدني أحد، وغاب عني كل شيء.. أحسست أن صمتاً رهيباً أحاط بي فجأة. صرت أرى الناس ظلالاً تمرق بسرعة من هنا وهناك.. لم أعد أسمع حتى القذائف.. لم انتبه إلى دموعي تسيل وتلامس شفتي بملوحتها. كان الغبار والبارود يملآن من حولي الفضاءات. أحسست أنني وحيد وضائع في صحراء أصارع العاصفة. أردت أن أشتم الرجال الملثّمين الذين كانوا مزهوّين بانتصارهم الصاعق على جوزيف.. وتذكرت كل ما كان الراديو يقوله ونحن نزحف بعيداً. ورحت أتصوّر الملثّمين الآخرين في القسم الشرقي من المدينة عندما قتلوا والد الرجل وأخاه وكيف عاملوهما. امتزجت الصورة في ذهني ملأى بالدماء والألم والعذاب. جوزيف، والآخرون جميعهم الذين فرشوا بدمائهم أرض يوم السبت، تجسدوا أمامي وهم يتساقطون تحت طلقات المسدس الذي ثقب رؤوسهم، فرحت أبكي بصوت عال كطفل فقد الرجاء وفقد الأهل وضاع في غابة لم يدخلها إنسان.

لا أدري كم مرّ من وقت وأنا في هذه الحالة. عندما استعدت وعيي انتبهت إلى أن الصورة الداكنة ما زالت تتحرك: القذائف والناس والغبار والحجارة والهرب والرعب، كأن القيامة قامت وانهار كل شيء.

الرجال الملثّمون اختفوا، ربما ليبحثوا عن صيد جديد، كانت في عيونهم تلك النظرات التي لن ترتوي من الدماء، ماذا أفعل؟ جوزيف لا حراك به. ما زال على قعدته إياها، منحنياً، ومنطوياً على بعضه، لم يسقط إلى الأرض تماماً ولم تتمدد جثته مثل بقية القتلى. والناس، الناس، كلهم يعبرون من جانبي دون توقف، دون أن ينظروا إلى هذا الإنسان الحبيب الذي كان قبل لحظات، أو ربما قبل سنوات، يكلمني بصوته المتهدج الخائف.. كان حياة حقيقية، ثم تحول فجأة إلى صمت.. صمت قاهر ومرعب.

تمنيت أن يبادرني إنسان ما ليساعدني.. دون جدوى.. يا إلهي.. ماذا أفعل بالجثة.. خيّل لي، بينما الناس يتراكضون على غير هدى، أنني سأفعل مثلهم، أترك السيارة وأترك جوزيف وأركض.. وتخيلّت في هذه اللحظة زوجة جوزيف وابنته لينددا. ماذا ستقول إذا عرفت؟ يا إلهي، بل بأيّ وجه سأقابلها؟ قتلوه أمام عيني.. وستسألني كيف سمحت لهم أن يفعلوا؟ يا ليتني لم أصطحبه.. يا ليتني أجبرته على البقاء هناك.. إذن لما لقي هذا المصير.

القذائف. الناس. الغبار. الهرب. أبواق السيارات. الجنون. كان الجنون هو السائد هذه اللحظات. كنت أفتح ذراعي كأنني أناجي الله.. أو أتمنى عليه نجدتي.. وتذكرت ابنتي وابني وزوجتي.. لا شك أنهم عرفوا ما جرى.. وأنهم يتلفنون إلى المجلة.. وإلى أصدقائي يسألون عني.. أعرف مدى قلقهم.. كانوا دائماً يقلقون كلما اضطررت للخروج إلى العمل.. وهنا اتخذت قراري، حملت جثة جوزيف من تحت إبطه وأدخلته إلى المقعد الخلفي بصعوبة. تلوثت بدمائه، تخضّبت كفّاي بالدماء. لم أكن مهتماً، أريد فقط أن أرفعه. كان المسكين ثقيلاً، كأنه حمل كل هموم العالم. وكان ساكناً سكون الخوف البعيد، مضرجاً بالدم والغبار والأسى، وانتبهت إلى ابتسامته المريرة التي لن أنساها ما حييت، ابتسامة فيها إدانة العالم كله. البشرية كلها.

مددته على المقعد وتركته. ظللت حائراً ماذا أفعل؟ إلى أين اذهب بالجثة؟ كانت زحمة السيارات قد خفّت وبعضها تركها أصحابها في منتصف الطريق. جلست وراء مقود سيارتي وسرت متعرجاً بين السيارات المتوقفة وبين الحجارة والرماد والحرائق. سرت مسافات. لم أقصد بيتي. كنت أفكر بوسيلة ما أرمي فيها عني هذا العبء. لن أذهب بجوزيف إلى بيته. إلى زوجته الفنانة.. إلى ليندا التي قد تعتقد أنني جلبت لها الشوكولا.. يا إلهي.. ماذا ستفعل إذا رأتني أجلب لها أباً ميتاً؟ ماذا ستقول؟ ستكرهني أبداً. لا أريدها أن تكرهني. لا أريد زوجته أن تتألم كلما رأتني عابراً الطريق أو جالساً في مقهى قريب.

راحت الأفكار تتضارب برأسي. لم أَشْتَهِ الموت كما اشتهيته ذلك اليوم. يا إلهي.. من ينقذني من هذا الموقف الصعب؟ أين أذهب بك يا جوزيف؟ يا صديقي.. يا أخي.. ماذا أفعل؟ لكن جوزيف ظل صامتاً وممدداً خلفي بهدوء وسكون.

سرت طويلاً في الشوارع المغبرة التي أصبحت شبه فارغة الآن لا يعكر صمتها إلا سيارات المسلّحين وهي تعبرها. القصف يشتدّ، وتختلط أصوات القنابل بأصوات الرصاص والصواريخ، وما زلت أسير على غير هدى.. لا أحد يعرف أنني أنقل جثة. وأنني لا أعرف ماذا أفعل بها.

عبرت شوارع وأزقة وانتبهت في آخر لحظة أنني أعبر كورنيش المنارة إلى منطقة المرفأ، أي إلى خطوط التماسّ، كأنني أريد أن أعود

بجـوزيف إلى القسم الشرقي من المدينـة، ووقفت، واستـدرت بالسيارة لأعود. . غير أن سيارة مسلّحين اعترضتني ونزل بعض ركابها نحوي شاهري السلاح: قف. . ووقفت. صرخ أحدهم: انزل من السيارة. . نزلت. لمحوني أبكي. . كنـت متهدّماً حقاً. لا أقـوى على الوقوف. أشفق عليّ أحدهم وسألني إن كنت بحاجة إلى شيء. فأشرت إلى المقعد الخلفي. تقدم فرأى جثة جوزيف. سألني:

- من هذا القتيل؟

احترت ماذا أقول له. . فكرّر السؤال:

من هذا القتيل؟

قلت له:

إنه زميلي في العمل. . قتلوه هناك. وأشرت إلى مكان ما.

- من الذي قتله؟

قلت:

- رجل ملثّم

- آ. . آ. . عرفت. . عرفت. . صاحبك مسيحي.

- نعم. . إنه، يا للأسف، كان مسيحياً.

قال:

- وأنت؟

قلت له:

- أنا. . أنا مسيحي أيضاً يا سيدي. . لو تريحني بطلقة واحدة.

قال:

- نحن لا نقتل من لا يقاتلنا. . ولكن، كيف قتلوه وتركوك؟

ظللت صامتاً، فقال لي:

- هل تريد مساعدة؟

فتجرأت وقلت له:

- أين أذهب به؟

قال:

- خـذه إلى بـراد المستشفى. . ثم أخـبر أهله. . أسرتـه. . هـل تعرف أسرته؟

قلت:

- نعم. . لكن لا أجرؤ على أخذه إلى أهله. . لا أجرؤ أن أقـول لهم. . ساعدوني أرجوكم.

تبادل الرجال نظرات سريعة، ثم قال أحدهم:

- سنساعدك.

تقدموا من سيـارتي وسحبوا جثة جوزيف ورموها في سيارتهم، ثم قال لي أحدهم:

- تذكرته معه.

- نعم.

- إذهـب أنت إلى بيتـك. . أسرع، وإلا لحـقـت بـه، نـحـن نتصرّف.

تحركوا في البـداية بـطيئاً، ثم أسرعـوا وغابـوا عني. أما أنـا فقد ظللت في مكـاني مسمراً في الأرض لا أتحـرك. . وندمت لأنني تـركت جـوزيف يـذهب معهم. ثم تـذكـرت زوجتي وولـدي فعـدت إلى سيارتي ورحت أقودها بسرعة جنونية محاولاً العثور على بيتي.

سعدي يوسف في مجموعته الأخيرة:

البحث عن جوهر المعنى ومساءلة الطبيعة

شوقي بزيع

مجموعة سعدي يوسف الأخيرة **محاولات** هي تأكيد للخط الشعريّ الذي انتهجه الشاعر منذ أكثر من عشرين عاماً وتحديداً منذ مجموعته المعروفة **الأخضر بن يوسف ومشاغله** التي أصدرها في النصف الثاني من الستينات. فلقد كانت تلك المجموعة انعطافاً مميزاً في مسيرة الشاعر من حيث الرؤيا والتوجه وأدوات التعبير. وإذا كان سعدي يوسف ينتمي للجيل نفسه الذي ينتمي إليه مواطنه بدر شاكر السياب (بفارق سنوات قليلة) فإن صعوده الشعري الحقيقي لم يظهر إلا في السنوات التي تلت موت السياب مباشرة. فنتاج الشاعر قبل منتصف الستينات يبدو محكوماً بغنائية بسيطة ورومنسية حالمة لا تميّزه عن الكثير من مجايليه لا بل إنها تقصر عن اللحاق بالتجربة المتطورة التي عرفها الشعر العربي آنذاك على يد السياب والبياتي وأدونيس والحيدري وعبد الصبور وحجازي وآخرين. ورغم أننا لا نعتقد بالانعطافات المفاجئة التي يحدثها التصميم المسبّق لدى الشعراء فإن تجربة سعدي يوسف تكاد تكون استثنائية في هذا المجال. فقد بدا الشاعر وكأنه يقطع كلياً مع ماضيه الشعري وينتقل إلى خانة جديدة في التعبير والموقف لم تكن تتوفر لديه في العشرين سنة الأولى من تجربته الشعرية.

بعد مجموعتي **الأخضر بن يوسف** المتتاليتين واللتين كتبتا في المغرب العربي بدأ سعدي يوسف يؤسس لمنحى جديد في كتابته الشعرية بل وفي الكتابة الشعرية العربية بوجه عام. هذا المنحى يقوم على التكثيف والاختزال والاهتمام المتزايد بالتفاصيل والجزئيات وبعث الحياة في الأشياء والأماكن التي يمنحها الشاعر في نصوصه الكثيرة حياة أخرى ويقيم معها حواراً ندّياً ونادراً.

لقد استطاع سعدي يوسف أن يعيد إلى الشعر العربي ميزة أساسية غابت عنه لفترة طويلة من الزمن وربما منذ زمن الجاهلية أو بعدها بقليل. هذه الميزة تتجلى في نفخ الروح الحيّ في الطبيعة وإقامة الوجود المتكامل الموازي لوجود الإنسان نفسه بحيث يبدو حواره مع الأشياء المادية حواراً بين متكافئين في الحركة والإحساس والجوهر. فالعلاقة مع الطبيعة لا تعود علاقة استعارة أو مجاز كما ظهرت في أقصى تجلياتها عند ابن الرومي والبحتري ولا حتى علاقة أنسنة كما عند خليل مطران، رغم تميّز الرؤية عند هذا الأخير. فأنسنة الطبيعة تقتضي إسداء نعمة على الطبيعة تفتقدها أصلاً عبر عملية تحويل مجازيّ ليس من الصعب ردّه إلى أصوله الواقعية في أي وقت من الأوقات. كأن الشاعر في هذه الحالة يخلع على الطبيعة ثوباً ليس لها أصلاً بل هو للإنسان الذي يستطيع استرداده متى شاء. عند سعدي يوسف لا يتم تحويل الطبيعة إلى إنسان بل ربما كان العكس هو الصحيح إذ يحاول الإنسان أن يدخل في «طبيعة» الطبيعة نفسها عبر قراءة نظامها الداخلي وآلية تحولاتها وأنساقها التي لا تحتاج إلى روح ممنوحة من الخارج بل تملك روحيتها الخاصة بها.

ربما كان الإنسان القديم وحده هو الذي تعاطى مع الطبيعة من هذا المنظور حين كانت للجبل والنهر والصخرة والصحراء والشجرة أرواح مستقلة تؤثر في حياة البشر وتتأثر بهم في علاقة جدل مستمر. وكان الإنسان مضطراً لممارسة السحر من أجل استثمار روح الخصب الكامنة في الأشياء أو من أجل دفع غضب الأشياء واتقاء لعنتها عبر الرقى والتعاويذ والأحجبة. هذه الميزة التي عكسها الشعر الجاهلي بقوة لافتة ما لبثت أن تراجعت في العصور الشعرية اللاحقة لتتحول الطبيعة إلى عنصر تزييني جمالي أو إلى خط انسحاب رومنسي أو إلى احتياطي استعاري يستخدمه الشعراء في حالات الجفاف والتقهقر الروحي.

قد يكون الأدب الياباني من بين آداب العالم المختلفة هو الأدب الذي ينطبق عليه هذا المفهوم للطبيعة من خلال أشعار الهايكو وغيرها والذي تعكسه أيضاً روايات ميشيما وكاواباتا وفوكازاوا وآخرين. وليس من قبيل الصدفة أن يضمّن سعدي يوسف العديد من قصائد مجموعته الأخيرة مقاطع من الشعر الياباني الذي ينتمي

إلى عصور مختلفة ولكنه يتشابه في حالة الاندماج الكامل بين مجري الحياة في الطبيعة والإنسان وفي مساءلة الأشياء والعناصر بحثاً عن الحقيقة الشائكة الكامنة في كل منها.

غير أن سعدي يوسف الذي كان يفرد في السابق مجالاً واسعاً للنمنمة الكلامية والمهارة اللغوية لا يأبه كثيراً للعنصر الجمالي أو للصور المفردة في مجموعته الجديدة. فهو يعرّي المعنى من زوائده ويسحب عنه كل تغطية إضافية لا تستلزمها فكرة القصيدة وسؤالها الأساسي. وباستثناء قصيدته الطويلة «مجاز وسبعة أبواب» فإننا لا نعثر على لغة ثريّة ولا على حشد من المفردات والصور المركّبة، بل هنالك تقشّف ملحوظ في استخدام العناصر الكلامية والبلاغية بكافة وجوهها. وأغلب الظن أن سعدي يوسف، كما صرح لي شخصياً، واقع في هذه المرحلة تحت تأثير الشعر الياباني الذي يقوم على بلورة الفكرة المركزية في القصيدة وتطهيرها من كافة لواحقها الزخرفية والجمالية المحضة.

من هذه الزاوية لا يمكن لنا قراءة قصائد سعدي يوسف إلا كوحدات مكتملة لأن المعنى لا ينكشف لنا إلا في نهاية الطريق. وليست الصور والتعابير المفردة سوى إشارات صغيرة لا تكفي وحدها للوصول إلى الهدف بل هي لا تصنع كهرباءها إلا إذا اكتملت في دائرة القصيدة. ففي قصيدته الأولى «منظر شتوي» لا نعثر على لغة فخمة أو جمالية عالية بل على مجموعة من التفاصيل الصغيرة التي تشبه عالم الرسامين الانطباعيين في أواخر القرن التاسع عشر حيث تتشكل اللوحة عند مانيه أو سيزان من جملة أطياف وتدرجات لونية تخترق طبيعتها الساكنة إشارة إلى حياة ما تنبعث من اللوحة. لنأخذ هذا المشهد عند سعدي:

«يغرق الفندق الساحليُّ
وتحت كرسيٍّ شرفتهِ، تحت غمغمة الطاوله
كان يختبىء الماء، ماء المطر
إنه البحر يلهث في مركب الريحِ
مرتطماً بزجاج من الملح،
تحت الكراسيِّ كان غبار من الصيف،
دبُّوس شعرٍ، وقنينة كان فيها نبيذٌ،
وفي مركب الريح يندفع البحر مرتطماً بالزجاج
. . . . . .
كيف لي أن ألامس هذا الشتاء؟»

إن الطبيعة تتشكل من تفاصيل ساكنة رغم الحديث عن الارتطام والغمغمة واندفاع البحر. كأن الشاعر عمل على تأبيد اللحظة المستهدفة ضمن جهاز تصوير دقيق. غير أن هذا الحضور الطاغي للطبيعة ليس مقصوداً بذاته وليس الهدف منه مجرد تقديم نوع من «بورتريه» تتضافر في صنعه مجموعة من التفاصيل الحسّية المحضة. بل إن هناك انقلاباً في المشهد بكامله يتجلى من خلال «دبّوس الشعر» المتروك في زاوية من زواياه «وقنينة كان فيها نبيذ» قبل أن يفرغها عاشقان من محتوياتها. وبما أن سعدي لا يحدد طبيعة الحضور الإنساني الذي يطل من خلال ذاكرة المشهد فلنا أن نتصور أيضاً عاشقين اثنين أو عاشقة بمفردها يشير إلى وجودها دبّوس الشعر المنسيّ وسط هذه الكتلة الضخمة من المياه والأصوات. وسعدي يوسف الذي يصنع هذا المشهد بنفسه أو ينتشله من قاع الذاكرة يقف مشدوهاً أمام حيوية اللوحة التي صنعها ويكاد يمدّ يديه «ليلامس هذا الشتاء» المقتطع من غيوم أحلامه وتصوراته لولا أنه يتذكر فجأة بأن «شرفته مغلقة وبعينيه ماء»، وبأن ثمة حاجزاً بين الحياة والفن يصعب تجاوزه أو تحطيمه. نتذكر هنا قصة إدغار ألان بو «اللوحة البيضاوية» حيث يعمد الرسام إلى إبقاء حبيبته في وضع واحد لأيام طويلة يحاول خلالها تثبيت جمالها الساكن على القماش بكل ما أوتي من موهبة. وفي اللحظة التي يشعر معها أنه استطاع خلق وجود حيّ موازٍ للوجود الأصلي الذي يرسمه يكتشف بأن حبيبته قد ماتت تاركة روحها لتحلّ في اللوحة البديلة التي وضع فيها الفنّان كل ما يمتلكه من موهبة.

هل إن خسارة المكان هي التي دفعت سعدي يوسف إلى خلق المكان الآخر الموازي عبر الفن؟ فسعدي الرحّالة المتنقّل بين الأماكن جميعها يحنّ أبداً إلى ذلك المكان الأول الذي افتقده منذ زمن، محاولاً أن يستعيد بالشعر تفاصيل ذلك العالم الذي انصرم، وأن يرتق باللغة شروخ المشهد الذي تفتّت أجزاء مبعثرة وتلاشى من بين أصابعه. هذا الحنين إلى مسقط الرأس واستعادة مجرى الطفولة الأول يتبدّى بوضوح في قصيدة «مصطفى» الذي هو قناع الشاعر نفسه. فسعدي هنا، خلافاً لمعظم الشعراء العراقيين، لم يأت إلى الحرب من باب النبرة العالية والضجيج المحفوف بالطبول والقذائف وصورة الجثث بل عبر ذلك الحبل السري المربوط إلى مياه الذاكرة السحيقة والذي حاولت الحرب أن تقطعه. فالمكان بالنسبة للشاعر ليس مجرد مساحة من الأرض والحجارة والشجر بل هو قبل كل شيء مساحة الذكريات الموزعة بين هذه العناصر وبين شريان الحنين المفتوح على مصراعيه. لذلك يتذكر سعدي المطر الأول والسجائر الأولى والمظاهرات ومطاردات الشرطة وشرفات أميرات الهند في باب سليمان. ومع أن الشاعر قلما يتكىء على المواويل الشعبية والفولكلور المحلي، خاصة في مجموعاته الأخيرة، فإنه لا يجد مناصاً من استخدام الأهزوجة والحداء من أجل إعادة تركيب عناصر الصورة الممزقة تحت القصف ومعاودة الاتصال بزمن يتحول إلى ذاكرة محضة.

وفي سائر القصائد الأخرى ينحو سعدي يوسف نحو مساءلة الأشياء والكشف عن أسرارها ومحاولة الاحتفاظ بالمعنى الذي يقف وراء ذلك الإحساس الدائم بالزوال والتلاشي. وهو ما نلمحه في قصائد «خريف» و«افتراض» و«قشعريرة» و«غجر» و«الصيف» و«ظهيرة ماطرة في تشرين» و«أمطار الصباح». ولا تخرج قصيدته القصيرة «فكرة» عن هذه المساءلة التي لا تجد إجابة شافية عنها والمتمثلة

بإشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة حيث الغياب هو الوجه الآخر للحضور وحيث كل اتصال يحمل في داخله بذرة الانفصال:

«العشيقة،

حين تكون البعيد تحنُّ إليها

وحين تكون لديها تملّ

ألهذا هو الكون: ضوءٌ وظلٌّ»

القصيدة الطويلة «مجاز وسبعة أبواب»، والتي تحتل وحدها ثلث مساحة المجموعة، تخرج عن سياق البناء الشعري لكافة القصائد وتنحو باتجاه القصيدة المركبة ذات الأصوات المختلفة والأزمنة المتعددة. وفي هذه القصيدة تبدو المقدرة الفنية المدهشة التي يمتلكها سعدي يوسف من حيث استخدامه لعناصر السرد القصصي واستعادة الزمن (الفلاش ـ باك)، وكذلك تطويع اللغة في إطار المشهد الحواري و«المونولوج» والتذكر وغير ذلك من الاستخدامات الفنية. فالطريق بين مراكش وحلم آباد هو نفسه الطريق بين المدينة ـ الواقع والمدينة ـ الحلم. وهو في الوقت ذاته طريق المتصوفة ذو المقامات السبعة التي لا يتم اجتيازها إلا عبر التطهر بنار التجربة والاكتواء بلهيبها. ولعل اختيار سعدي لصناعة الفخار مهنة لفتاه الباحث عن مدينته المحاطة بالأسوار والتجار والجنود هو اختيار رمزي موفق، حيث يتضافر الطين والنار في بناء المدينة المنشودة، مع ما لهذين الرمزين من دلالة دينية على ثنائية الخلق وازدواجية الخير والشر. في هذه القصيدة يثبت سعدي مقدرة فائقة في استخدام مهاراته اللغوية التي تجعل قصيدته أشبه بجدارية مشغولة بالخطوط والرسوم والألوان على طريقة «الأرابيسك». لكن الشاعر مع ذلك لا يقع في الزخرف اللغوي المحض ولا تأسره الجمالية ولا التشكيل المجرد، بل إنه ينفخ في قصيدته نار الخلق الحقيقي ورعشة الإبداع النابض بالحياة وكأنه نفسه ذلك الفتى الذي يصنع فخّار الحقيقة الحيّ في أزقة مراكش. كلاهما سعدي وفتاه المعذّب يبحثان عن مراكش الحلم الموزّع بين فخّار اللغة وفخّار الحياة ورغم وحشة الطريق وصعوبة الهدف يتابعان، كل من مكانه، البحث عن المدينة المفقودة:

«تظل عجيبةً مراكش الحمراء

لا فقراؤها افتقروا ولا تجارها اتَّجروا

تظل مدينةً في الريح، درباً للقوافل والجيوش

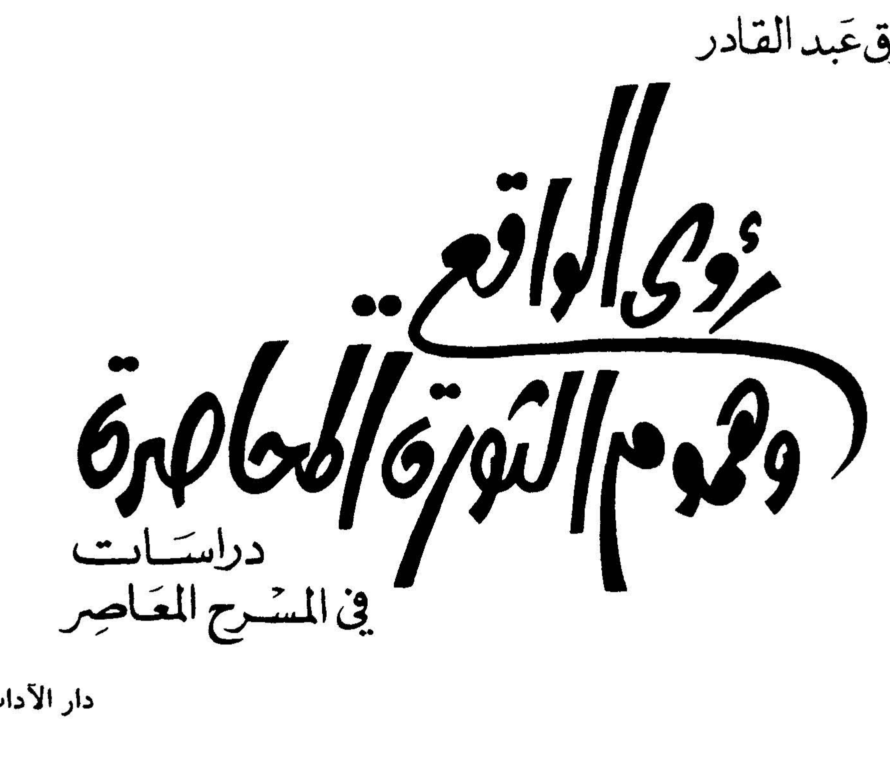
وساحة للسحر والأعشاب والمترادفات وفندقاً للصامتين

ولكني ابنها:

سأظل أرسمها على الفخّار،

أطلق منتهاها في طيور الطين

أسميها: المدينه»



طائر الوقواق
والأعشاش المهدومة

حسين عسيلي



(١) شاهدته بعد انتظار
ينسلّ كالهذيان من هوس الظلام
ليثور يأخذ شكله الآتي
فالشمس دامية الخطى
والبحر يركب رأسه
وسفينة الغابات ذاهلةٌ وتنتظر الهياج
مرت غمامته الجريحة فارتدته واخطأت قمراً يلوذُ
يوزّع الظلمات أشباحاً فينقطع الصدّى
فأدق باب الصمت أدخل في زواريب المدى المجنونْ. . .
خمسون عاماً قد مضت.
والطائر المنوي تغمرني رؤاه
فرحاً تشظّى في دمي
مازال يعتصر الفضاء قصيدةً وحبيبةً ويمارسُ الرعشات
والسنديانةُ علبةُ الأسرار أسرابٌ تغادرها وفصلٌ يستقيل
بالأمس كانت عتمتي واليوم صارت إمرأة
خضّت بماء الفجر نهديها وأرضعت العيون. . .

* * *

(٢) يا طائر الوقواق
يا قلق التصاوير المراق على الدفاتر والشجر
خذني «معاك» لغرفة الإعدام
فأنا أحدِّق في الجدار
وبكومة العشق التي أحرقتها،
فتناثرت مذعورة بجعاتها كالجرذ تبحث عن خباء
وأنا دخانٌ هادىءُ فوق الدخان
وعبارة صفراء في كتب الهوى
جسدٌ تكوّر حنجره. .
أسطورة ذهبية المنقار تبحث عن فضاء
وجعٌ خفيف طائرٌ كالروح يبحث عن شفاء
محلول شمس نظفت كل الشوارع. .
تجمع القمر المبرمج في ليالي الإنتحار

* * *

(٣) يا طائر الوقواق. .
للبحر أرصفةٌ تفيضُ وعالمٌ متوهّجٌ تحت الرّمال
للصيف مملكة الشجر. .
للعابرين كؤوسهم والمرمر المسكوب من نهر القمر
والشعر ناقوس القدر
فالموت يفتح عينه كالصقر يغزو الواجهات
أتظل عاصفة الخريف على الحياد؟
أشجارنا مقطوعةٌ
وجراحها البيضاء تبحث عن رماد
أعشاشنا مهدومةٌ يا طائر الوقواق
أين تبيض أنثاك الوحيدة عندما يأتي المخاض؟

* * *

(٤) يا طائر الوقواق
يا دهشة الكلمات تنقلني لمنفاك الأخير
لأشم في عصب التشنج صورتي
هي فكرة تعبت وأخرى تستريح
وأنا أبصبص من شقوق نوافذي

---

(١) طائر الوقواق: نوع من الطيور التي لا تبني أعشاشاً لها فتضع بيضها في الأعشاش المهجورة.

فأرى جناحك لوَّنته الشمس نهراً من ذهبْ
كي تخرجَ الغربان من رئتيّ أبخرة الصّدى
وقصيدةً نامت على وحل الزقاق
فتجعّدت كل المرايا في دمي
وبدأت أصرخ لا يدٌ تومي ولا برقٌ يلوح
نبتت لحى الأسماك فوق شواطيء
لكن ركبي لن يعود...

* * *

(٥) يا طائر الوقواق
يا رعدة كسرت زجاج الصحو
لتضجّ مثل الكورس الفجري
وتجيئني..
بثياب من أكلوا إله التمّر في زمن المجاعة
ولعابهم طفلٌ ضرير
يبني بجمجمة النوى أقفاصه
وينام يحلم بالطيور الجارحة
عام مضى.. عامان
قبل ولادة السكين في عنق النهار
يبست دموع الانتظار
واسودّ نور الشمس في القضبانْ
فتآكلت.. رسمت بحبر رفاتها
زمناً يفر من الولادة..
صهوات خيل لا تغير..

* * *

(٦) يا طائر الوقواق
خذني لآخر رقصة في الأودية
فالموت يكمن في لحوم أصابعي
ويدي ظلامٌ يختفي خلف الظلام
وأنا وهذا الطائر المسجون في صدري
قدمان عاريتان
والعوسج المنويّ يختزل الطريق
خذني لآخر رقصة في المستحيل
نعلو ونهبط صارخَينْ..
غداً نموتُ غداً نموتَ غداً نموتْ
فيردِّد الوادي الصدى المجروح ينقشع الغبار
فأفيق أهوي فوق صدر حبيبتي..
وقصيدتي هربت من الشباك

لبنان الجنوبي

عن «الثقافة الجديدة» مرة أخرى

محمد بنيس

١ ـ يبدو أن الوعي الشقي الذي يستبد بالمثقفين العرب ويوجّه الثقافة العربية، يتحوّل شيئاً فشيئاً إلى أحد ثوابت راهننا الثقافي. الوعي الشقي مدخل يمكننا من خلاله رصد هذه «الفتنة الكبرى» التي انغلقت فيها الثقافة العربية. إنه اكتمال الازدواجية النفسية التي نعاني منها ثقافة ومثقفين، دون أن نجد دراسات نفسية أو اجتماعية تختص بالتشخيص على الأقل.

ما يتميز به هذا الوعي الشقي هو أن يدمّر كل شيء إيجابيّ في الثقافة (وغير الثقافة بالتأكيد) من أجل تمجيد الرداءة، ثم يشرع في تحليل دمارنا الثقافي ويدعو، في الوقت ذاته، الى «تغيير الاتجاه نحو المستقبل»، إلى الديمقراطية والانفتاح والتعددية والاختلاف والسؤال، وجميع ما تشاء من القيم والمبادىء والاختيارات التي عمل بكل وسائله على تدميرها أو المساهمة فعلياً في تدميرها. لذا فالمخربون للثقافة العربية هم المتحدثون عن أزمتها.

٢ ـ لم أنشغل، بعدُ، بتأمل هذه الخلاصة التي كنت وصلت إليها من قبل، ولكنني وجدتني أكتبها، مباشرة، بعد قراءتي للدراسة التي قدمها محمد برادة وعبد القادر الشاوي عن «حالة المغرب العربي» للدوريات الثقافية، وذلك أثناء الندوة التي أقامها «المجلس الوطني للثقافة والعلوم والفنون» في الكويت حول الدوريات الثقافية العربية في وضعها الراهن وآفاق المستقبل، بين ٧ ,٩ ماي (أيار) الماضي، ونشرتها مجلة «الآداب» مشكورة في عددها ٧ ـ ٩ (١٩٩٠) الصادر أخيراً، فلولا هذا النشر ما كان باستطاعتي الاطلاع عليها والتعرف على أعمال الندوة.

لا شك أن مجموع الدراسات المقدمة إلى الندوة تحتاج لقراءة نقدية حتى يتضح لنا جانب من وضعنا الثقافي. لن أفعل ذلك، فهناك من هو مهيأ أكثر مني. وما سأقتصر عليه، هنا، هو الفقرة المكتوبة عن مجلة «الثقافة الجديدة» التي أنشأتها سنة ١٩٧٤ إلى جانب مثقفين من بينهم عبد القادر الشاوي. فقرة واحدة سأركز عليها، ومع ذلك فسأحاول الربط بينها وبين التحليل العام الوارد في الدراسة، وخاصة ما يتعلق منه بالمغرب. وأتأسف لكوني لا أجد وقتاً يسمح لي بكتابة وجهة نظر تضيء جانباً يختلف تماماً عما قدمته الدراسة من رؤية للمجلات في ماضيها البسيط وراهنها الجنائزي. فأنا، الآن، أستعد للسفر، ومضطر للغياب لفترة طويلة، وهو ما قد يضيع علي فرصة هذا الرد السريع.

إن دراسة محمد برادة وعبد القادر الشاوي تصمت عن التعريف بكل من مجلتي «أقلام» و«أنفاس». وهذا بحد ذاته يحمل دلالة كبرى في سياق تناول حالة المجلات الثقافية التاريخية، خاصة وأن هاتين المجلتين من أقوى المجلات الغربية في الستينيات والسبعينيات. أما عدم التطرق إلى المجلات الصادرة باللغة الفرنسية، مثل Souffles و Integral و Signes du Présent، إلى جانب الصمت عن مجلات أخرى كـ «الزمان المغربي» و «الجسور» وغيرهما فإنه يضيف إلى دلالة التصنيفات بساطة التحليل وتقليديته.

٣ ـ هناك ملاحظات عامة أسجلها في البداية. إن عبد القادر الشاوي ليس دكتوراً، ولا أعلم من وضع هذا اللقب الجامعي إلى جانب اسمه. فهذا الفعل يتناقض مع الدفاع عن القيم التقدمية وعن قيم التغيير، لأن إضافة لقب الدكتور لعبد القادر الشاوي سرقة للقب رسمي. لا يهمنا لقب الدكتور هذا بحد ذاته، ولكن سرقة هذا اللقب الرسمي للدفاع به عن قيم مغايرة. ثانياً، إن هذه الدراسة لا تقدم لنا أي جهاز إحصائي يقربنا من الوقائع الملموسة، فلا هي تعطينا عدد النسخ المطبوعة من كل مجلة، ولا مجموع الأعداد الصادرة من كل واحدة منها، ولا فكرة عن قرائها. دراسة المجلة تتطلب التخصيص، بالمفهوم العلمي، في شؤون الثقافة المغربية الحديثة، وشؤون المجلات، وعلم اجتماع الثقافة، والسيميائيات. ولا شيء من هذا يتوفر في الدراسة. ويبدو، كملاحظة ثالثة، أن تأثير عبد القادر الشاوي في هذه الدراسة ضئيل، لأنه لا يوجد، موضوعياً، ما يجمع بين الباحثين. إنهما لا يشكلان خلية بحث علمي جامعي، ولا عاشا تجربة ثقافية مشتركة

في تسيير المجلات ليقدما لنا دراسة معرفية مشتركة. والملاحظة الأخيرة التي تنتج عن كل ذلك يمكن أن تأخذ صيغة أسئلة: هل بحث محمد برادة عمن يساعده في إنجاز دراسة بسيطة كهذه لإعادة كتابة التاريخ على هواه، هو الذي قاده إلى إشراك عبد القادر الشاوي فيها، أم هو حاجة برادة إلى الشاوي ليمرر أحكامه ويعطيها مصداقية أم هو بحثه عن حجة سياسية؟ أم عن حجاب؟

٤ ـ لا تعيّن هذه الدراسة إشكالية ولا سؤالاً معرفياً، كما لا يتوفر لها تجانس في المنهج والتحليل. تأكيدنا على ضرورة تعيين إشكالية أو سؤال معرفي هو ما يبعدنا عن المطالبة بالتأريخ للمجلات الثقافية في المغرب، وهو أيضاً ما جعلنا نصف الدراسة بالتبسيط، أي أنها تختار الانطباعات والإسقاطات متفاعلة مع الاختزال والإلغاء. فلغير المغرب اللباقة والتسامح، وخاصة ليبيا (تفسير الواضحات..) وللمجلات المغربية الإدانة أو التمجيد، حسب المواقع، مع المحافظة على لعبة «التوازنات» المفيدة، وهي التي طمأنت بها الدراسة مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية». ويكون تناول الدراسة لمجلة «الثقافة الجديدة» عنصراً يفجر «الموضوعية». إن «الثقافة الجديدة» التي كانت، كما يشهد المهتمون والمثقفون على ذلك، أهم مجلة ثقافية في المغرب العربي بين ٧٤ و٨٤، واستطاعت، بالتضحيات الشخصية وارتباط القراء بها، الوصول إلى العدد ٣١، خصتها الدراسة بأحكام الإدانة التي لا هوادة فيها ولا تسامح، فيما هي بحثت لكل مجلة أخرى، من بين المجلات المذكورة، عمّا يلائمها مع صيغ التبرير والتمجيد.

ورغم الإصرار على الإدانة، سقط تناول «الثقافة الجديدة» في جملة من التناقضات. فالمجلة، حسب الدراسة، صدرت في مرحلة «غياب المنابر الثقافية الجادة». وهذا الاعتراف بفراغ الساحة لم يفطن به الباحثان، لأن الدراسة خصت «آفاق»، الصادرة سنة ١٩٦٣ عن اتحاد كتاب المغرب، بما يخص به الأسياد أنفسهم (وبالمناسبة فإن بيير أبي صعب كتب مؤخراً في «اليوم السابع» عن «آفاق» كمجلة يصدرها اتحاد الكتاب **لأول مرة**، وهذا دليل قاطع على شهرة هذه المجلة وعظمة ماضيها!) فـ«آفاق»، تبعاً للدراسة «ظلت على الدوام منبراً لنشر الانتاج المغربي **وساهمت بدور كبير في إجلاء صورة أدب يواكب التحولات في المغرب**». إذا كانت «آفاق» قامت بكل هذا الدور العجيب فكيف يمكن أن تكون «الثقافة الجديدة» أتت في مرحلة «غياب المنابر الثقافية الجادة»؟

وتكتفي الدراسة باعتبار **عنوان** «الثقافة الجديدة» هو كل ما لديها من رصيد. هكذا تقول الدراسة: «فجاءت الثقافة الجديدة»، على الأقل من خلال العنوان الذي اقترحته لميدان عملها..» هذا العنوان وحده، العنوان الذي يسرق عنوة ما تحتاجه المرحلة، هو ما جعل المجلة بسر غامض «**تفعل في الواقع**، ولذلك **تحولت** بعد مدة **إلى إطار خصب لتفاعل الآراء والاجتهادات**». وسيكون من العبث أن نفهم كيف أن عنواناً بمفرده يمتلك كل هذه القدرة «الخارقة» على تحويل المجلة «إلى إطار خصب لتفاعل الآراء والاجتهادات». لأن العنوان ذاته اشتركت فيه «الثقافة الجديدة»، دون علم سابق، مع غيرها في كل من العراق واليمن ومصر، ومع ذلك فإن «سحر» هذا العنوان في المغرب لم يكن له المفعول ذاته في المجلات العربية الأخرى.

ولأن العنوان لم يكن كافياً وحده فإن الدراسة تقرّ بما هو أبعد، فهي تقول «وقد اهتمت هذه المجلة، على غرار مثيلاتها في الأقطار المغربية الأخرى، بنشر الدراسات الأدبية والفكرية والمقالات النقدية إلى جانب النصوص الإبداعية، **ولكنها تميزت أيضاً بانفتاحها على كثير من الكتاب والمبدعين العرب ونشرت لبعضهم نصوصاً تتسم بالجدة**..». إن «الثقافة الجديدة» ليست، إذن، مجرد عنوان، بل **إنجاز له ملموسه**.

ويبدو، لاحقاً، أن المجلة لا تملك هذا وحده. فهي تلتقي مع مجلات أخرى في دور تاريخي متميز. جاء في الدراسة: «ومثل هذا الاستخلاص يمكن أن يعمم على تجربة الدوريات الثقافية العربية حيث نجد أن لحظات الانعطاف والتحولات اللافتة للنظر في الثقافة العربية كثيراً ما اقترنت بظهور مجلات شكلت منبراً لبلورة قيم جديدة أو مغايرة». وفي هامش ص. ٤٩ تثبت الدراسة قائمة بالمجلات العربية من بينها «الثقافة الجديدة» التي كانت مجرد عنوان ثم تحولت، سحراً وإعجازاً، إلى أحد المنابر التي تأسست «لبلورة قيم جديدة أو مغايرة».

٥ ـ هذا الوجه الأول للتناقضات يكشف عن «الثناء الذي لا بد منه» (والغواني يغرهن الثناء كما يقول شوقي!) ومع الوجه الثاني نبلغ نواة إدانة «الثقافة الجديدة» في مسألتين:

أ ـ الثقافي والسياسي:

تستمر الدراسة في تناولها لمجلة «الثقافة الجديدة» على النحو التالي: «ثم إن المجلة تبنت في بعض مراحل تطورها فكرة «الحداثة» وحاولت التنظير لها أسوة ببعض زميلاتها من المجلات الشرقية (مواقف مثلاً..) ولكن الدعوة ظلت نخبوية ولم تصادف ما كان يؤمله المشرفون عليها من تجاوب بين القراء والمهتمين، وخصوصاً عندما بدأت المجلة تلح، وأحياناً بنزعة «تبشيرية» مكرورة، على **وجوب الفصل القاطع بين الثقافي والسياسي**، فابتعدت تدريجياً عن الاختيارات الأولية التي رصدتها لانطلاقها في البدء».

هذه أحكام تهدف إدانة «الثقافة الجديدة» بدون أي حجة. فالدراسة لا تقدم لنا استشهاداً واحداً (على عكس ما قامت به مع مجلات أخرى)، وهي بالتالي تلغي كل ما افتتحت به حديثها عن المجلة. لن أناقش كل نقطة على حدة. سأوضح التهافت في نقطة هي مبتغى التقييم، وأقصد بها العلاقة بين الثقافي والسياسي.

إن الإعلان الصريح عن علاقة الثقافي بالسياسي ثم من خلال «بيان الكتابة» الذي نشرته بإمضائي الشخصي في العدد ٨٩ (١٩٨٠) ثم في شهادتي «اتحاد كتاب المغرب ـ مؤتمر التراجعات».

وفي هذين النصين، ثم في دراسات لي لاحقة، كنت دائماً أتطرق إلى **نقد تبعية الثقافي للسياسي لا إلى الفصل القاطع بينهما** كما تدعي الدراسة.

هناك، إذن، **تشويه للآراء التي دافعت وما زلت إلى الآن أدافع عنها**، ولكن هناك، أيضاً، معلومات خاطئة. فإذا كانت الدراسة تشوه هنا آرائي الشخصية، وقد أصبحت الآن معممة في الخطاب الثقافي العربي، مشرقاً ومغرباً، فإن الدراسة تصدر حكماً ثانياً على المجلة من خلال المعلومات الخاطئة عندما تؤكد أن الدعوة للحداثة (ولا أجد وقتاً لإعطاء المعلومات الدقيقة بهذا الخصوص) «ظلت نخبوية»، و«لم تصادف ما كان يؤمله المشرفون عليها من تجاوب بين القراء والمهتمين».

إن أبسط معنى للتجاوب هو تعامل القراء والمهتمين مع المجلة. بعد العددين ١٩ و٢٠ الوارد فيهما نقد تبعية الثقافي للسياسي كانت مبيعات المجلة أصبحت تتراوح بين ٥٠٠٠ و٨٠٠٠ نسخة توزع في المغرب فقط، كما أن العدد الخاص بـ «السلفية والخطاب السلفي» صدرت منه طبعتان، وأصبحت المجلة توزع مع العدد ٢٧ في تونس. وهذا العدد من النسخ، وكذلك إصدار الطبعة الثانية، والتوزيع خارج المغرب، لم تبلغه، حسب علمي، أي مجلة مغربية سابقة على «الثقافة الجديدة». وظل ارتباط القراء والمهتمين بالمجلة قوياً، داخل المغرب وخارجه، إلى أن أصدرت وزارة الداخلية أمراً بتوقيفها إلى جانب غيرها (ويبدو أن الدراسة تفتقد شجاعة التصريح بتوقيف السلطة للمجلة، فتكتفي بتعبير «القرار الإداري» الغامض إلى حد بعيد). والدليل الإضافي على ارتباط القراء والمهتمين بـ «الثقافة الجديدة»، ومن خلالها بتوجهها الثقافي ومواقفها النظرية والتحليلية، هو المبادرة الرائعة التي قام بها أخي وعزيزي الشاعر محمود درويش حين استضاف العدد ٣١ من «الثقافة الجديدة» على صفحات العدد ٨١ من مجلة «الكرمل»، بعد أن حال أمر التوقيف دون إصدار العدد في المغرب. وقد وزعت «الكرمل» ٧٠٠٠ نسخة من هذا العدد في المغرب وحده، وكان محوره «المسألة الثقافية في المغرب». فلِمَ أقبل عليها القراء بهذه الدرجة وبتلك السرعة، داخل المغرب وخارجه؟

هذه معلومات تكذب ما جاء في الدراسة من حكم على مرحلة التصريح بنقد تبعية الثقافي للسياسي. وإذا كنت أتجنب، الآن، إعطاء التفاصيل في كل جزئية بمفردها، فإني لا بد أن أشير إلى أن الدراسة، وللأسف الشديد، تصل في نهايتها إلى تبني الموقف النقدي الذي تعلمته من «الثقافة الجديدة» دون أن تدخله في نسيج التحليل. تقول الدراسة: «وفي هذا المستوى تنتصب العلاقة بين الثقافة والسياسة بالمعنى العميق: أي مواجهة مشكلات المجتمع المشتركة في راهنيتها وصيرورتها. والمجلة الثقافية ـ حسب التصور الذي أشرنا إليه ـ مهيأة لأن تكون لحمة هذه **العلاقة النقدية** بين الثقافة والسياسة».

إنني أفرق بين الثقافة والسياسة من ناحية والثقافي والسياسي من ناحية ثانية. فالمصطلحات مختلفة، وباختلافها تتحدد التصورات. إن عدم تبعية الثقافي للسياسي يتطلبه راهننا الثقافي بإلحاح، ولكن الدراسة بقدر ما تتبنى شيئاً مغايراً، وهو «العلاقة النقدية بين السياسة والثقافة»، فإنها تسقط في تمجيد مجلتين، أولاهما هي «المشروع» التابعة مباشرة للاتحاد الاشتراكي، ولا ينشر فيها إلا من يرضى عنهم الحزب والحزبيون؛ وثانيتهما هي «آفاق» التي مرت بمراحل تبعيتها للسياسي، ولحزب الاتحاد الاشتراكي، بعد أن تولى برادة رئاسة الاتحاد. والقول بالعلاقة النقدية بين السياسة والثقافة في مثل هاتين المجلتين، أو لدى محمد برادة، وهو أمر باطل يعتمد تدبيج الخطابات المليئة بالاختزال والتناقضات، والمنفصلة عن الواقع، عن الممارسة اليومية.

ب ـ غياب المشروع الثقافي:

والحكم الثاني الصادر في الدراسة بغاية إدانة «الثقافة الجديدة» هو أن هذه المجلة بدون مشروع ثقافي. جاء في الدراسة: «على أن الناظر في مجمل أعداد المجلة لا يستطيع الوقوف على مشروع واضح في «دائرة الثقافة الجديدة» سعت إلى بلورته طوال مدة صدورها (١٩٧٤ ـ ١٩٨٤) إلا ما كان من بعض الدعوات التي تتسرب بين الحين والآخر إلى صدر افتتاحياتها دون أن يكون لذلك **أي أثر في اختيار موادها أو اقتراح محاور عملها**.

بهذا الحكم ينفضح كل ما قيل من قبل في صيغة «الثناء الذي لا بد منه»، فالمجلة لم تعد ذلك الذي كانته كـ «إطار خصب لتفاعل الآراء والاجتهادات»، ولم تعد من بين تلك المجلات التي «شكلت منبراً، لبلورة قيم جديدة أو مغايرة». سأترك القارىء يحكم على هذا الوجه الآخر للتناقضات. ولي أن أوضح غيره.

هذه الإدانة الثانية تصدر عن عقلية الإلغاء، فضلاً عن العمى النظري والثقافي (ولا نقصد المعنى الذي يعطيه ميشيل فوكو للعمى).

إن «الثقافة الجديدة» حظيت بثقة أسماء ثقافية رفيعة على المستوى المغربي والعربي والدولي. فهذا عبد الله العروي نشر في العدد الأول من المجلة، ثم شارك فيها لاحقاً كل من عبد الكبير الخطيبي وعبد الله إبراهيم ومحمد عابد الجابري وعبد اللطيف اللعبي والطاهر بن جلون، وكذلك أنور عبد الملك وأدونيس ومحمد أركون وهادي العلوي والياس خوري وصنع الله إبراهيم وكمال أبو ديب وبرهان غليون، إضافة إلى جاك ديريدا ورولان بارط وتشومسكي بموافقة شخصية من طرفهم، كما نشرت نصوصاً لكل من لوسيان غولدمان وبعض الشكلانيين الروس وغبرييل غرسيا ماركيز وبورخيس، إلى جانب دراسات سبق أن شهدت عليها الدراسة.

كيف يمكن لمجلة أن تكون بدون مشروع، وهي التي نشرت لجميع هؤلاء كما نشرت لنخبة موسعة من أجود الكتاب والمبدعين المغاربة اعتماداً على قيمتهم الابداعية والمعرفية؟ كيف يمكن لمجلة لا

مشروع لها أن تنجح في إصدار ملفات عن «الفنون التشكيلية في المغرب» و«السينما العربية والافريقية» و«الكتابة» و«الفلسفة العربية الحديثة» و«السلفية والخطاب السلفي» و«النقد الأدبي» و«التضامن مع الشعبين اللبناني والفلسطيني» بعد الاجتياح، و«القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية» و«المسألة الثقافية في المغرب»؟ كيف يمكن لمجلة أن تكون بدون مشروع وهي التي بادرت بالانفتاح على جميع الفاعليات دون أي حجز حزبي أو ايديولوجي كسول، على هذا الكاتب أو ذاك، لهذه الفترة أو تلك؟

لا تقدم لنا الدراسة أي تعريف لتصور المشروع، ولا تعطي أي حجة على توفر مجلات أخرى، وفي مقدمتها «آفاق» و«المشروع»، على مشروع ثقافي. عبث في عبث أن تطالب بوضوح نظري أو بقراءة منهجية، فبالأحرى أن تكون واعية بأدواتها واستراتيجيتها.

٦ ـ كان بالإمكان أن نقبل هذه الأحكام على «الثقافة الجديدة» لو أنها كانت معممة على سائر مجلات المغرب العربي، أو المجلات المغربية، ولكن الدراسة تهدف قبل كل شيء إلى إعادة ترتيب البيت الثقافي في المغرب، بإلغاء هذا وتوشيح ذاك، حسب المواقع التي تستديم تبعية الثقافي للسياسي مغربياً وعربياً. ذلك هو تمجيد الرداءة حتى تكون لها السيادة في المؤسسات وتوجيه حياتنا الثقافية. كل هذا لا يتم بغير استبعاد الطاقات الخلاقة وكبتها، وتشويه الواقع وتزييف التاريخ. فهنيئاً للرداءة بمجدها وانتصاراتها!

المحمدية ـ المغرب

بقايا على الساحل

محمد راضي جعفر



هي تلكَ غيرُ بعيدةٍ
عن مرفأي الساخنْ
عِدوها أنْ تزوروا
دارها
فإذا رأيتُمْ كالشهابِ
فنارَها
وسنانَ يومضُ:
فادخلوا حرمَ الهوى الآمنْ
وتفقّدوا وجهي هناكَ..
بقيّةً من ضحكةٍ تركتْ على
البابِ الحزينِ رنينَها الناصعْ
وتذكّروا أنّي مررْتُ هنا
فكنتُ النجمَ تشربُهُ العيونُ
كما النبيذِ العذْبِ..
مشتعلاً بكلِّ سُمُوِّهِ اليافعْ
حتى إذا صمتَ الجميعُ مهابةً
قولوا لها:
سيمرُّ ثانيةً فلا تستغربي أمرَهُ
معهُ قميصُ بني أبيهِ
ونخلةُ البصرهْ

* * *

هوذا رذاذُ البحرِ مبتهجاً
يشي بالعاشِقَيْنِ. يرشُّ
وجهي بارداً فأشيحُ متّقداً
من البردِ اللذيذِ...
وأخصبُ الرملَ النديَّ..
يكادُ يخصبُ تحت خطوتكِ الخريفُ.
تكادُ تُبعثُ في الشجرْ
أوراقُهُ المتساقطاتُ،
ومثلما يرثُ القمرْ
ألقَ النجومِ الغارباتِ
سأرتدي عبقَ السواحلِ
ثم أخلعُهُ على العشّاقِ مبتهجاً
وأرحَلْ.
وإذا سُئِلتِ.. تذكّري أنّي
قُتِلتُ وكنتُ أعزلْ

بغداد

ورقة البهاء:

تشجير النص الشعري على تشجير النص الفاسي!

طراد الكبيسي

هل تُشكّل بِنْيةُ المكان لـ «ورقة البهاء» توازياً لبنية المكان لـ «فاس»؟

أحسب أنّ هذا التوازي يتحقّق في:

١ ـ التوزيع المكاني للأشكال الخطيّة والطباعية والوَحَدات الصوتية: السواد على البياض، استثماراً للتوزيع المكاني ـ الجغرافي لفاس نفسها، وما تنطوي عليه البنية المعماريّة ـ التشكيليّة لها من أقواس، وزخارف، ونقوش خطيّة، وطُرق ملتوية: إنَّ التشجير في القصيدة، يُشكّل توازياً مُجسَّماً للتشجير في المدينة نفسها.

٢ ـ بِنْيةُ المتاه: وتتمثَّلُ بنية المتاه في القصيدة التي تبدأ ولا تقف عند فاصلة أو نقطة، وتتفرّع وتتشاجر (من التشجير) وتتداخل وتلتقي لتعود فَتتفرَّق الوَحَداتُ الصوتيّةُ. حيث تتوازى هذه مع بنية المتاه في المدينة التي تبدأ ولا تنتهي، حيث يحسُّ السائر فيها أنه يدور في حلقات حلزونية لا نهاية لها أو أنه ملزم بالمرور بالتتابع بجميع نقاط مساحة المدينة.

وهكذا يجد القارىء لنصّ «ورقة البهاء» بأنه متى بدأ لن ينتهي، وأنه يجري في القراءة كما يجري في المدينة، كلُّ دربٍ يُسلمه إلى الآخر دون نهاية.

وبعبارة أخرى، إنه يجري في (غابات رموز تشرب من ترتيل دم السالك في أنحاء الهذيان تُدبِّر للكلمات مَتاهاً مُنْعَتقاً) (ص ٧٥) وتلك هي فاس أيضاً، عندما براها الخالقُ. فبعد أنْ (أمرَ الأرض بالانبساط، نَفَخ في نقطة بحجمِ كوكب..) والنقطة هي فاس. (وعندما استوت الطبيعة.. وَضَع للكون مِعراجاً جنّتَيْنِ وَرَجّةً للنار، قَبْلَ فاس وأختها صنعاء، قال لأرضها كوني جنة لبنيكِ وأحفاد بنيكِ من شجرٍ ومن طيرٍ ومن بشرٍ.

قال لسمائها كوني تاج مَنْ عبروا من الدنيا إلى العُليا) (ص ٥٦).

تلك هي فاس.. نقطةٌ بحجم كوكب. وجنَّةٌ وَسِعَتِ السموات والأرض. فمن حيثُ بدَأْتَ، تنتهي، وإلى حيثُ انتهيْتَ، تبدأ.

٣ ـ التزويق الجناسي في القصيدة يوازي التزويق الجناسي لفاس نفسها. ولما كان التزويق الجناسي في فاس يقوم على التماثل، والتخالف، والتصحيف أيضاً، فقد جاءت القصيدة مليئة بالتزويق الجناسي الذي يقوم على الأسس نفسها.

٤ ـ والتوازي الأخير هو ما يمنحه عنوان القصيدة. (ورقة/البهاء). فاسُ: ورقة/مُدوَّنة في مخطوط التاريخ. والبهاءُ: المتعة. والتلازم بين المُدوَّنة والمتعة، يأتي من شَكْل المدوَّنة/وقراءة هذا الشكل. ولما كانت القراءة هي قراءة القارىء/ لكلّ قراءَته / فورقةُ البهاء هي قراءَةُ الشاعر لفاسً، مُحَرَّرة من قراءة الآخر: المُؤرِّخ، أو السائح مثلاً.

قراءات التاريخ:

في (ورقة البهاء) يمتزج الماضي بالحاضر، أو بالأحرى تجري عملية تحرير الماضي من الحاضر، تحرير فاس التي نأَتْ، فاس الأصلية من فاس السياح والرسميين. فاس الصلصال من فاس الأسمنت. لهذا نجد أمامنا ثلاث قراءات لتاريخ فاس:

١ ـ التاريخ الذي غاب. والتاريخ الذي يرويه التاريخ، ويعمل المؤرّخون هذه الأيام لإنقاذه بالأشياء التذكارية لأهداف سياحيّة (ص ٢٧ ـ ٢٨، و٦٥ مثلاً).

٢ ـ التاريخ الذي يراه الشاعر. تاريخ (فاسهِ) هو أي القراءة الباطنية المُحرِّرة المُحرَّرة (نبِّئني، يا سيدي البرّاج).

كيف أُحرِّرُ فاسيَ من فاسْ) (ص ٢٥ ـ ٢٦ مثلاً).

(*) ورقة البهاء (قصيدة) نص شعري طويل للشاعر المغربي محمد بنيس، صدر عن دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ ١٩٨٨. وقد أشرنا إلى أرقام صفحات بعض الاقتباسات من (النص) في مواضعها من هذا المقال.

٣ ـ التاريخ الذي هو مزيج من التاريخ الموضوعي والتاريخ الذاتي: الأول وَصْفي، والثاني وجداني. الأول: الكتابة. والثاني قراءة الكتابة. يتوازيان على بياض الصفحة الواحدة ويُقْرآن كلٌّ لوحدهِ: الأول بالحرف الطباعي الأبيض. والثاني بالحرف الطباعي الأسود (ص ٤٧ ـ ٤٩) وهذا التناظر القَصْدي يكشف عن ترابط الفضاءات، من جهة، وعن التناظر الدلالي بين الذاتي والموضوعي، والتناظر الزمني بين الماضي والحاضر، من جهة ثانية. كلُّ ذلك ضمن علاقة تركيبيَّة لفضاءٍ مُتضادٍ، مُتَّحد!

قراءة المكان

المكان هو فضاء فاس. تخصيصاً. وفضاء المغرب، أو فضاء العرب/اليمن (صنعاء) تعميماً. فهذا هو الجسد الذي تُفتِّتهُ وتُعيد بَنْيَته وفق رؤية ذاتيّة ـ باطنية. ولما كان المكان مكاناً موضوعياً فإن القراءة لا يمكن إلّا أن تُقارب النص الغائب. ولكنها تحاول في الوقت نفسه مَحْوَ هذا النص. من حيث إعادة بناء بنية المكان الموضوعي، وتشكيل بنية القراءة (بنية النص الشعري).

وإذا كانت (خصيصة المكان المغربي ـ أنه مُعلَّق بين التدوين والرماح) كما قال بنّيس بشأن نصّ أدونيس (مراكش ـ فاس)[1] فأن ما يُميّز بنية المكان في (ورقة البهاء) أنها تعتمد الحضور الأشدَّ لفاس. بل تجعل منها النواة التي تلتقي عندها كلُّ الفضاءات العربيَّة الأخرى، مثل صنعاء، أو الشام.

ومن هنا فإن قراءة النص هذا، لا يمكن أن تكون قراءة سمعيَّة وحسب، بل قراءة سمعيَّة ـ بَصَريَّة. لا ينفصل فيها الزمان عن المكان. لأننا أمام قراءةٍ لمكانٍ موضوعي. ولكنها قراءةُ تَجانسٍ وتضادٍ في الآن نفسه، في الشكل والدلالة. ذاك أنَّ ما يراه الشاعر ليس «المعنى» بل ما هو خارج المعنى. لأنَّ ما يقوله ليس سوى «هذيان» أو ما يمنحه «طقس الهذيان» للمتسكع فيه (ص ١٢). فهو الذي يُوحِّدُ وبه نَتوحَّد (ص ٢٠). وبمعنى آخر: ما تمنحه القراءة الشعبيَّة للمكان. أي قراءة (البنية العميقة) للمكان. لا قراءة السائح، أو قراءة المُدوَّنة، أو القراءة الرسمية، لأن قراءة السائح، أو قراءة المُدوَّنة، أو القراءة الرسميَّة لا تستطيع أن ترى غير ظاهر النقوش، بينما القراءة الشعبيَّة تستطيع أن ترى الأفقَ الهناك..
(والجيوشَ التي حاصرت الأسوارَ وما تزال تَعْتَقِلُها الحجارة..)
(ص ٤٣) وتستطيع أن تفهم ما ينفتح عنه القرميدُ الأخضر من كلام.

(هذا
قرميدٌ أخضرُ يَنْفَتِحُ
دَبْدَباتٌ سريعةٌ في أعضاءِ النهارِ
نُقطةٌ وحيدةٌ
لا يَراها العابرُونَ تَدْنُو
تتكوَّنُ في حقل الكلام
من الطُّيوبِ إلى السُّعَارْ) (ص ٤٤).

ذاك أن المكان يضجّ بحَيَوات الناس والأشياء، الحقيقيَّة، وفيه يكون الاستسلام كاملاً:

لفضاءٍ لا تُفْضي غير الرغبات إليه) (ص ٢٠).

أمّا ما تكشف عنه هذه القراءة فهو:

«فاس تلّ مِرْنان»
«فاس عَرَصاتٌ للروح»
فاس مُجْنونٌ يَبْحَثُ عَنْ مُجْنونَتِهِ»
«فاس حَجَرٌ يتساندُ»

أربعة كُتَل لفظية، تنهض كأعمدة الحِكْمة، تقوم عليها فاس «الجوانيَّة»: بناسها، وبياضها، ومثيولوجيَّتها، وضياعها، وايقاعها، وتاريخها الدامي!

فَاسٌ تلٌّ مِرْنانٌ
مُنْخَفِضٌ
أُفُقٌ
لِلْحَفْلِ
بَياضٌ حَارٌّ
لَا يَتَذَكَّرُهُ مَنْ مَاتَ وَ
مَنْ سَيَمُوتْ
فَاسٌ عَرَصَاتٌ لِلرُّوحِ
الوَثَنِيَّةِ
أَشْجَارُ الرُّمَّانِ
دَوَالِي الأَعْنَابِ
النَّارَنْجُ
نَوَاوِيرُ الغُنْبَازْ
فَاسٌ مَجْنُونٌ يَبْحَثُ عَنُ مَجْنُونَتِه
يترنَّحُ بيْنَ بَقَايَا
تَنْغِيمٍ
رَبَابٍ أَنْدلُسِيٍّ
أَعْيَادٍ لَا حُلْمَ لَهَا
تَكْوِينِ مَسَاءٍ مُضْطَرِبٍ
شَطَحَاتٍ مَنْفِيَّةٍ
مَجْهُولِ المَاءْ
فَاسٌ حَجَرٌ يَتَسَانَدُ
أَمْلَسُ
مَصْقُولٌ
بِسَحِيقِ رِيَاحٍ
بِدَمٍ

---

(١) قراءة بنيس للقصيدة المذكورة ـ مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية العدد (١٥) ـ ١٩٨٠ ـ ص ٢٣.

يَتَلاشَى عِنْدَ هُنَيْهَاتٍ مُتَخَفِّيَةٍ
بِرُبَاعِيةٍ
بِشُحُوبِ صَبَاحْ

بنية المكان للنَّصيْن / جناس:

كما قلنا في بداية هذا المقال - يستخدم بنّيس بنية الجناس بين النّصين: فاس - والنصّ الشعري. وهذا التنظيم المكاني لبنية النص الشعري يمنحنا وجهين: الوَجْه، المواجه، والوَجْهَ المُحادِث، وبالتالي، يمنحنا قراءتين: قراءة لغوية وقراءة بَصَريَّة. لكنهما قراءتان غير مُتضادتي الدلالات. لأنَّ النظامين الإشاريين: اللغوي والبَصَريّ، يفرزان الرسائل نفسها وِفْقَ نسق متناغم من الانزياحات: اللغوية والتشكيليَّة. أي أنَّ مجرى المسموعات من الأسماع، يتناغم ومَرْأى المرئيات من البَصرَ - على حدّ تعبير حازم القرطاجني، فبِنْية السلام في النص الشعري، مَثَلاً، (ص ٢٠):

مَنَاسِكَ عُشْبٍ مُنشَقٍّ تَتَهَلْهَلُ فِيهِ الأَحْوالُ الوَثَنِيَّةُ أَمكِنَةٌ لِلبَدْءِ حُقولُ آهِلَةٌ بِالضَّوءِ.
تَزْوِيعُ
ذَاكِرَتِي
وَحِّدْنِي بِالْهَذَيانِ
تَوَحَّدَ
خَاطِبْنِي بِكَرِيمِ اللَّوْعَةِ
خَاطَبَ

طَلِّقْ
مَقْصُورَةَ
هَذَا
الوَحْلِ
التَّبْرِيزِيِّ
اسْتَسْلِمْ
لِفَضَاءٍ
لاَ تُفْضِي غيرُ
الرَّغَبَاتِ
إِلَيْهِ
وَ
اتْبَعْنِي

تُجانِسُ بِنْية كثير من أزقة فاس. وبنية كثير من الوَحدات الصوتية المُتناثرة داخل النص الشعري، تُجانِس، أيضاً، كثيراً من البنيات المادّيَّة لفاس وتوازيها، بلَ إنَّ بنية الهرم والهرم المقلوب في النص الشعري: (ص ٢٣):

الضِّدِّيّ يَكَادُ الضَّوْءُ يَهُبُّ عَلَى أَطْرافِ خُصَيْلاتٍ زَاوِيَةً
لِضَجِيجٍ مُنْفرِدٍ بِشَهِيقِ البَنَّائِينَ قَدِيماً
أَحْضَرَ كُلُّ خَدِيمٍ مِعْوَلَهُ وَبَنَوْا لِي قُبَّةً

هَذَا الصَّمْتِ سَلاماً لِلشَّهقَاتِ
المُنْسَكِبَاتِ عَلَى دُرَجٍ
تُفْضِي لِدِمَاءٍ
أَوْ
لِقَنَادِيلَ انْطَفَأَتْ
مَرَّةً فِي حَضْرَةِ خَصْرٍ
مَشْدُودٍ بِيَدَيْنِ تُوتِّرُ مَا بَيْنَ
الفَخِذَيْنِ ظِلالٍ تَنزِلُ مِنْ شَجَرِ الكَتِفَيْنِ
إِلَى وِرْدٍ يَنْحَلُّ عَلَى مُشْطِ القَدَمَيْنِ

يجانس في دلالته الدلالة التي يفرزها النظام الإشاري اللغوي. فالهرم الذي يقف، مقلوباً على رأسه، يُجسّدُ نَزْفَ البنّائين والعَمَلَةِ دماءَهم من أجل بنائه للسلطان. بينما يُجسِّدُ الهرمُ المستقرُ على قاعدته: استقرار البناء ليصبح، من بَعْدُ، فضاءً للهَتْك الجنسي.

أمَّا الهرم المقلوب بعكازين (العانة وساقان) (ص ٥٠):

أَنا المُصْغِي لِفُسُوقِ الخَالِصِ مِنْ شَهَوَاتٍ
هُنَّ لِيَ التَّرْتِيلُ دَمِي يَحْفَظُ هَذَا الذِّكْرَ
النَّارِيَّ لِدَوْرَتِهِ يُلْقِي بِيَ أَحياناً
يَتَوسَّدُنِي الإِنْشَادُ المُشْبَعُ بِالنَّارَنْجِ
جَنَاحٌ مُنْعَتِقٌ فِي تَجْوِيفِ
الرِّئَتَيْنِ أُقَمِّطُ
أَعْضَائي
بِارْتِجَافَاتِ

السُّفَهَاءِ فَلاَسِفَةً
شُعَرَاءَ زَنَادِقَةً
مُتَصوِّفَةً
رَمَّالِينَ

سَلاَجِقَةً
مَجْنُونِينَ عُرَاةً
غَنَّيْنَا
لَكُمُ
اللَّيْلَةَ
آمِينْ

فدلالته البَصَريَّة واللغوية في (الفسوق) والهَتْك الذي مارسه السفهاء من فلاسفةٍ وشعراء زنادقةٍ، وضاربي الرَّمْل والغزاة ومجانين عُراة..!

وهكذا.. يتبينّ لنا، أنّ هذا النص (ورقة البهاء) من النصوص القلائل التي تقيم علاقة دلالية تجانسيَّة بين المنطوق والمنظور. فحتى النصوص المتجاورة التي لا تمكن قراءتها إلاّ مستقلة (مطبوعة بالحرف: الأسود، والأبيض: ص ٤٧ - ٤٩) تشطيراً للزمن

(الماضي، الحاضر) تتوحّد في الزمن الشعري.

يعني هذا أن الزمن في القصيدة ليس زمناً وجودياً: تاريخياً، أو معاصراً، رغم أن ثمّة إشارات كثيرة دالة على الماضي والحاضر، بل هو زمن شعري مُتشكّل من إيقاع اليقظة والحُلم، الوعي واللاوعي، أو من الدمج بين الرؤية وإيقاع التاريخ الذي هو: (بقايا أصوات بعيدة تنبعث من أشيائنا القريبة التي لا تراها العَيْنُ المُغْفَلَةُ[٢].

والواقع أنَّ الاستسلام لتيار الوعي، أو «الهذيان» كما أسماه، وإلغاء علامات الترقيم والوَقَفات الدلالية والإيقاعيَّة ورَبْط الوَحَدات الصوتية بالوَحَدات الدلالية، هَيَّأ للقصيدة إيقاعاً مرتبطاً بالنَّفَس، مغايراً للإيقاع المُنظَّم بالمعايير الإيقاعية المعروفة.

وإذا أضفنا إلى هذا الإيقاع إيقاع بنية المكان، يصبح لدينا إيقاع متكامل للجسد (النص الشعري) يوازي إيقاع الجسد/ النص المادي (فاس): لغةً، وبلاغةً، وزماناً، ومكاناً.

يعني، بعبارة أخرى، إنّ لعبة تشجير النص الشعري بالأسود والأبيض والبُنى التشكيليَّة جعلت من النص مثل: (كوكب لغويّ مُتعدّد الفضاءات[٣] تمَّتْ فيه عملية تفكيك وإعادة تركيب المكان المقروء (فاس) وفق رؤية وحساسيَّة عالية التحرّر والمغايرة.

خاتمة

وبعد، يصف بنيس قراءة أدونيس لـ (فاس) في قصيدته (مراكش/ فاس، والفضاء ينسج التأويل) بأنها ليست قراءة لفاس (رمز البرجوازية المغربية) بل قراءة لـ (فاس الدامية، فاسنا)[٤].

(٢) بنيس (بيان الكتابة) مجلة (الثقافة الجديدة) العدد (١٩) - ١٩٨١ - ص ٤٥.

(٣) نفسه: ص ٤٦.

(٤) المصدر نفسه في الإشارة رقم (١) ص ٢٣.

ويمكن القول نفسه بشأن قراءة بنيس لفاس في (ورقة البهاء) بأنّها محاولة. لاستعادة فاس: فاس التي نأتْ عن فاس!

(أَهْلُها يتلاشون

بُنْيانُها

وأسوارُها

وماؤها((ص ٧١)

(مجذوب يَسْتقصي أخبار الجوعْ)

(فَقْرٌ يتجوَّل بين مَنازهِ منْهدمهْ)

(دِمَنٌ تَتراسلُ في عيدٍ ممنوعْ) (ص ٧٢)

(نَفَسٌ يتناسخُ في مشكاة المَحْوِ

وَهَا هُو ذا ابنُ سليمانَ على درجات الصَّفَّارينْ

يتفرَّسُ في وَشْمِ غِياب

بتوتُّرِهِ بين السَّيْفِ وأيِّ كتاب) (ص ٨٥)

ولكنها استعادة التشكيل بالكلمات: والكلمات جِناس: فاس/ نعاس/ أنفاس/ نحاس/ أفراس/ أجراس حين مسيل الدم ابتداء من «وادي الشرفاء» حيث ذبح ابن أبي العافية، الشرفاءَ الأدارسة، إلى اليوم، والحرب قائمة ليس بين الأنا - والآخر، وحسب، بل بين الأنا - والأنا. حيث لم يَبْقَ سوى «اليُتم» وفاس: «فضاءٌ مُنْجَرِحٌ

يتدحرج في سِرْداب اليُتْم» (ص ٨١)

فهل الكلماتُ وحدها تكفي لاستعادة فاس، وتحرير فاس. . من فاس الفُرْجة: فاس السيّاح!

إن قراءة «ورقة البهاء» لفاس هي قراءة التوازي - كما قلنا - لا قراءة التقاطع: توازي المكان والزمان والبنية. تُناهِضُ الوعْيَ السائد، وتستوي في فضاء الكشف عمّا هو جوهري وأصيل.

بغداد

اغتسال المدى

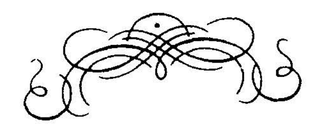
باسم عباس

وأجيء من أيِّ الدروب إلى مواسمكم
لأقطف نبضيَ المنساب
بين الماء والنيران،
بين الورد والأشواك،
بين غريزة الأعشاب في رئتي
وجوع الأرض في رئة الجدارْ!
وأجيء كيف إلى موائدكم؟
وقلبي عاجزٌ عن أن يكون الدورة الصغرى
لوهج دمائكم
والدمع لا يكفي لجرعة فارسٍ منكم،
ولحمي شائكٌ،
عشقي رغيفٌ يابسٌ،
وطحينكم أمسى عجين الشمس
تخبزه السماء فيولد القمر الشهيد
على تلال الروح
في تنّور هاتيك الدماء
مفجّراً في كل زاويةٍ من التاريخ أنهاراً
تفيض تعطُّشاً
لتلامس الأحرار ينتشرون أضواءً
على الميناء في بحر الجنوبْ. . .
وأجيء من أي الدروب؟
أأجيء من جُزر الدموع إلى سواحلكم؟
ورمل الشاطىء العربي يكويني،
وهل للمركب الورقيّ أن يطفو
على أمواج مجدٍ موغلٍ في الكونِ؟
هل لحطاميَ الأبديّ أن يرقى
إلى نجمٍ يعرّش فوقه
وجهٌ تزنّر بالصباحْ؟
هل للهشيم وسطوة النيران
من سُبُلٍ لحُبٍّ دائمٍ؟
هل للسواقي، إذ يجفّ حنينها،
أن تلتقي بالنهر يُطْلق للبحار ذراعه
تلتفّ طرّز نبضها خيط الأقاحْ؟
هل للعصافير السجينة من عناقٍ
في فضاء الجمر؟
هل من فسحةٍ للعشق
ما بين التشرد والنواحْ؟
من أيِّ ناحيةٍ أجيءُ؟
والخيل تكبو عند أول خطوةٍ
يمتدّ حبل الريح
ينبت في حوافرها لظىً وأنين ماءْ!
ويضيق صدر الرمل
يلهث نافخاً في الأفْق
أنفاساً مطرَّزةً بأوجاع المراكب
ضيّعتْ ميناءها،
بعويل صخرٍ تحت إبط الشمس محمولٍ،
بزفرة موجةٍ
يهتزّ فوق لهيبها عنق السماءْ! . .
ألخيل تكبو
غير أن الساحر النبويَّ فارِسَها،
يهز الشاطىء العربيّ
يبني مربضاً للحلم،
يعلو ثم يعلو راسماً للشمس غُرّتها
وللأحلام متكأً
ليغتسل المدى،
ويعود من وجع التشرد
فارساً لَجَمَ الأغاني المُتْعَبَهْ . . .
ويطلّ من نافورةٍ عربيةٍ
فوق اشتعال المصطبهْ . . .

بيروت

قصة قصيرة

الصدى والعنكبوت



أحمد سويد

حسان. ياحـ. . . . . . .سان. ن. ن. ن.

. . . . كان النداء ينطلق من كل جهة من جهات القـرية فـتردده الوديان ويرتد صداه مرتطماً بالسفوح حاملاً معه رعشة الرهبة، رهبـة ليل أعمى يجبل ظـلامه الكثيف بكـل احتمالات المفـاجئات المرعبة التي تسكن عادة سرائر الوديان.

. . . . وكانت اضواء المشـاعل المـتراكضة من كـل ناحيـة تحاول بجهد يغالبه الوهن أن تنتهـك، هي وأصداء النـداء المذعـور كثافـة السواد وكثافة الرهبة.

حسان. ياحـ. . . . . . .سان. ن. ن. ن.

. . . وحسّـان هـو ابن المختـار، بـل وحيـده الـذي جـادت بـه عشرات النـذور بعـد انـتظار طـويـل، وتكفّلت بحـراسته عشرات التمائم جمعتها أمه الملهوفة على خلف، من نخبة مجرّبـة من أصحاب الكرامات. حسّان هذا، كـما يقول تقـرير العجـائز الأولي، كـان في ضيافة جدته، في منزلها الكائن في الطرف الشـمالي من القريـة، وقد خرج من عندها كما تؤكد قبل غياب الشمس بعد أن مـلأت جيوبـه بـالجوز واللوز والـزبيب، ولكنه لم يصـل إلى بيـت أبيـه. . . يا ذلي عليه. . . فصّ ملح وذاب. . .

. . . . . ورغم طابع السرية القصوى الذي تحاول عجائز القرية المكدسات في صالون بيت المختـار، أن يضفينه عـلى التقريـر الأوليّ العاجل، فإن فحواه كـان يصل تبـاعاً إلى سمـع المختار الـذي كوّمـه الحـزن فوق أحـد المقاعـد، فينتفض رغم أن الرعب من المجهـول كان قد بدأ يستنزف قـواه. ينتفض وترتعش شفتـه السفلى ويـرقص حاجباه الكثيفان من فرط الانفعال الجواني وقسوة حساب الضمـير، ويحس بجفاف شديد في الفم، وبقبضة فـولاذية تضغط عـلى صدره بـلا رحمة، فحسّـان لم يكن في الحقيقة ضيفـاً على جـدته، بـل كان لاجئاً إليها في انتفـاضة احتجـاجية عـلى ما اعتـبره، لفرط الـدلال والدلع، قسوةً وظلماً من أبيه. ألم يفرك أبوه أذنه موبخاً لأن علامـاته الفصلية في المدرسة كانت دون المستوى الذي يليق بإبن المختار؟

«لنفرض أن فركـة الأذن هذه كـانت موجعـة. . . فهل كـان من حسن التهذيب أن «يزعـل» حسان ويهـرب لأني أردت له الخـير من أجل مستقبله. . . مستقبله الذي أحلم بـه والذي لـو كان لي قـدرة سحرية لقفزت به نحوه بسرعة الصاروخ. . . لجعلت منه وهـو ابن التـاسعة طـالباً في الجـامعة يحقق لي أمنيتي التي أعيش لهـا. . . بـأن يكون محامياً. . . «قد الدنيا».

. . . كتم المختار تنهيدة بركانية كادت تنهمر دمعة، وهـو يستفيق من انخطافته الذهنية السريعة على الصدى الذي يتنـاهى إلى سمعه كئيباً متهالكـاً مثقلاً بالرهبة والخوف من المقدّر المخبوء:

حسان. يا حسـ. . . . .سان. ن. ن.

***

لكزت الحاجة أم عثمان جارتها وهي تمسح بطرف منـديلها عينهـا اليسرى المعطوبة وسألتها موشوشة:

ـ ألا تـذكـرين يـا أختي، يـا أم صبحي، مصيبـة أبـو عـلي العسراوي؟ كـانت زوجته في ذلـك اليوم المشؤوم تعـود متأخـرة من المـطحنة. داهمهـا المساء وهي في منتصف الـطريق، وكـان همهـا أن تستحث همة الحمار العجوز وتستعجله قبل أن تشتـد العتمة. غفلت عينها عن «عليّ» ـ يا كبدي عليها ـ. كانت تعتقد أنه يسير وراءها. لقد تعلق بـاذيالهـا في الصباح. حـاولت أن تـردعـه ليبقى في البيت مـع أخته، ولكن «المكتوب ما منه مهروب». ضعفت أمام دموعه، وأمام نظرة «أبو علي»، المتسامحة التي كانت تعني لها، «بسيطة خذيه معـك يتفرّج عالمطحنة».

اختفى علي فجأة، وراحت أمـه تدور حـول نفسها كـالمجنونـة. تلطم وتولول وتلّوح بمنديلها وتطلب النجدة. . . ولم تأتها النجدة إلا بعد أن وصل الحمار وحده إلى المنزل، وحمله يكاد يسقط عن ظهره، فانشغل بال العسراوي. أنزل «الطحنة» عن ظهر الحمار وانـتظر أكثر من سـاعة. لم تصـل أم علي ولم يصـل عـلي، فـدّب الصـوت عـلى القرية، وعبثاً قلبوا الدنيا كلها ولم يعثروا على الصبي.

كلنا اعتقدنا يومذاك يا أختي يـا أم صبحي أن الجنّية التي تسكن

تلك المحلة هي التي خطفت الصبي. ولكن تبين أن الضبع هو الذي «سبعه» يبول الضبع على ذيله يا أختي ويرشق فريسته، فيفقد «المسبوع» إرادته ويلحق بالضبع إلى مغارته دون أية مقاومة... ويا حسرتي على «علي». بعد شهر بالتمام والكمال عثروا على عظامه في مغارة «الخلالي».

تململت أم صبحي، ومالت برأسها نحو الحاجة أم عثمان:

ـ يا اختي يا أم عثمان. الله يلطف بالمختار وابنه. أنا أخشى أن تكون الفعلة فعلة الجنّية. المحلة التي اختفى فيها حسان مسكونة كما تعلمين، والضباع لا تخرج من مغاورها إلا حين يتقدم الليل. هل نسيت كيف خطفت الجنّية التي تسكن في تلك المحلة بالذات ابنة حسين الحلباوي من ورائه، وهو على ظهر الفرس؟ الله ينجّينا ـ لقد ظهرت عليه وعيناها تشتعلان باللهب ومنخارها ينفث الدخان، وشعرها الفاحم يكنس الارض، وبأصابعها الطويلة كأصابع المذراة امسكت بعنق «البنية». انتزعتها من فوق السرج، ثم انشقت الأرض ـ يا رب تجيرنا ـ وابتلعت الإثنين معاً.

هرشت الحاجة أم عثمان رأسها بأصابعها التي كلسّها الروماتيزم:

ـ ولكن الحق يا أم صبحي على حسين الحلباوي... فلقد قالوا أن الجنّية تمخطرت أمامه أولاً، وذبّلت له عيونها وابتسمت، وعرضت عليه أن يتزوّجها وبدلاً من أن يحتال عليها ويلاطفها رفض واستعاذ بالله من شر الجن فأثار بذلك غضبها، ولهذا انتقمت منه.

* * *

كان الشيخ عبد المجيد يربض كالثور في زاوية من زوايا الدار، وينشر أذنيه الضخمتين كلاقطين شديدي الحساسية، فالتقط حديث العجوزين بكل تفاصيله، وبنظرة شديدة الاختراق، إلى ملامح المختار التي كانت تنقبض وتتقلص وتتلون كلما تناهى إليه صدى النداء: «حسان. يا حـ... سان. ن.» أدرك أن الفرصة قد سنحت للانقضاض.

لقد تجاهل الجميع قدره وسلطانه الروحي فلم يطلب أحد منه حتى الآن أن يتدخّل، ويظهر كراماته. تنحنح للفت الأنظار، ومسّد لحيته الغابة. مشطّها بأصابعه الغليظة وردد بنصف صوت مبتهل:

ـ يا لطيف يا ستار.

.... «لكش» معلم القرية جاره:

ـ عينك على العنكبوت...

فهمس الجار:

ـ لم تقل ليّ يا أستاذ حمدي لماذا تصرّون أنتم الشبّان في هذه الضيعة على تسميته بالعنكبوت...؟

قال المعلم بصوت كالهمس:

ـ لأنه كالعنكبوت ينسج شباكه ويقبع متربصاً في الظل، فإذا لاحت له المناسبة وثب عليها، وهو هكذا يتعيش باسم الدين الذي يتطفل عليه وهو لا يفقه منه شيئاً لأنه شبه أمي... لا يكاد يفك الحرف، ألا تتذكر انه لم «يتمشيخ» ويطلق الحرية للحيته إلا بعد أن لعب بعقله «مصعب» شيخ الخبثاء: «لقد حججت مرتين يا عزيزي... أطلقها واتكل على الله».

قطع الحوار الهمس صوت:

ـ يا شيخ عبد المجيد أين بركاتك وكراماتك؟ ولماذا أنت ساكت؟ وبماذا تشير علينا في هذا الموقف الصعب؟

سُمعت طقطقات سبحة الشيخ قبل أن يتململ ويتنحنح ثم ينطق باستعلاء وأستاذية وتبكيت مُضمر:

ـ يا بنيّ. لقد ابتعد الناس عن الله وما عادوا يؤمنون بقدرة كلامه، وبأصحاب البركات والكرامات.

ورد الصوت:

ـ حاشا لله يا سيدنا الشيخ. أشر علينا ونحن نطيع.

... همس المعلم في أذن جاره:

ـ نشر العنكبوت الآن شبكته، فلنر ماذا سيعلق فيها.

... زأر الشيخ محتداً، وكأنه قد اطمأن إلى أنه أصبح وحده سيد القرار:

ـ آتوني حالاً بمقص، ففي مثل هذه الحال، لا بد من أن نبدأ بربط «حلقوم الوحش» لعل الكثيرين منكم يا أبنائي لا يعرفون ماذا يعني ربط حلقوم الوحش؟ أرأيتم إلى هذا المقص؟ سأفتحه واقرأ ما تيسّر من الأوراد والتعاويذ الشريفة المضمونة الفعالية والمختصة بمثل هذه المناسبة. ثم أتركه مفتوحاً، وبإذن الله لن يقوى أي وحش، سواء كان ضبعاً أو ذئباً أو أي كاسر ذي ناب، أن يؤذي عزيزنا وابننا «حسان». قد يقترب منه الوحش، أي وحش مهما كان ضارياً، ولكنه سيظل يدور حوله حتى يدوخ، وسيظل شدقه مفتوحاً لا يستطيع إطباقه لأنه ملجوم. إنه يصاب بالعجز المطلق فلا يستطيع بعون الله وقدرته أن ينال من الصبيّ مهما تكررت المحاولة وطال الزمن.

سكت العنكبوت هنيهة. أدار حدقتيه الواسعتين يستقرىء الوجوه، ولما قرأ فيها القبول والتسليم والتصديق بسمل وحوقل، وفتح المقص، وراح يمرر راحته اليمنى عليه بعد أن سكب عليها بضع قطرات من عطر شعبي رخيص، وبدأ يتمتم وهو مغمض العينين بكلام غير مفهوم، يقطعه بين الفينة والفينة اختلاج جسدي شامل، يعقبه تثاؤب طويل ناعس، شاء أن يختمه «مولانا العنكبوت» بهذا التحذير الصارم:

ـ حذار أن يمس أحد هذا المقص أو أن يغلق شفرتيه. يجب أن يظل هكذا مفتوحاً... إلى أن يرد الله علينا غائبنا العزيز.

... ساد الصمت الأسيان جو القاعة، وتركزت عينا العنكبوت على وجه المختار تبحثان في ملامحه عن ردة فعله. ولكن المختار، كما هو مشهور عنه، رجل لائق، ثم إنه في مثل موقفه الحالي، لا يمكن

أن يسمح لامتعاضه وتقززه أن يختلطا بتعابير الحزن والقلق التي تتزاحم في عينيه.

غير أن الحاجة أم صبحي لم تستطع أن تلجم تحمسها لبركات الشيخ، فتوسلت إليه بصوت راجف أن يفعل شيئاً ضد الجن على سبيل الاحتياط، فقد تكون جنّية «باب الحد» هي التي اختطفت الصبي، خاصة وأن لها، في هذا المضمار، سوابق معروفة.

... مطّ العنكبوت رقبته الغليظة مزهواً كديك سمين يتهيأ للصياح. حركها ذات اليمين وذات الشمال كما لو كان يمرن فقراتها على الطاعة، ثم بلع دفعة من ريقه وغمغم:

ـ حاضر يا حجة.

... أخرج على الفور علبة البخور من جيب داخلي في قمبازه، فالشيخ عبد المجيد يحمل دوماً عدته معه تحسباً للطوارىء، وهذا البخور الذي هو من عدة الشغل بخور خاص كما يؤكد، يجتذب الجن، ويجمعهم، ويتيح له أن يخاطبهم بلغة خاصة وأن يأمرهم.

الأشرار منهم لا يذعنون، وهو يعترف بذلك، ولكن «الأخيار» يطيعون هذه الأوامر، وقد لا يطيعونها، إلا بشروط وترضيات... غير أنهم في كل حال يناضلون لدفع أذى الأشرار والعصاة، وينجحون دوماً في تخليص «الأنسي» الذي يُقدر له أن يحظى بتدخل سريع من مولانا الشيخ.

ـ آتوني بوعاء نظيف وبقليل من الجمر، وإذا كانت الجنية هي التي اختطفت «حسان» فإن الأسياد عليهم سلام الله سوف يأتوننا به بعد أقل من ساعتين سالماً من كل أذى بقدرة الواحد الأحد.

... وجيء له بالوعاء والجمر، فذّر قليلاً من البخور، وانحنى فوق الوعاء يستدعي أمراء الجن بأسمائهم العجيبة. يهمر عليهم تارة، ويلين في مخاطبتهم تارة أخرى ويستعطف، يقطب ما بين عينيه ثم لا يلبث أن يحل العقدة ويأذن لأساريره أن تنفرج... كل ذلك والدخان يتغلغل في لحيته الخصيبة ويتوغل، ويقتحم منخريه المفتوحتين على وسعهما، ويحجب أحياناً عينيه ليموه نظراتها الثعلبية الماكرة، وجداول غزيرة من العرق الحار تنحدر من جبهته العريضة لتسيل على صدغيه الموشومين كشاهد على بلوغه درجة التوتر الروحي، وذروة الاندماج بالغيب، وكشاهد كذلك على جهده الجبّار الذي بلغ درجة الإجهاد، وأبصار العجائز التي تجثم في الدار كطيور الرخ مركزة عليه، شاخصة إليه، متعلقة بشفتيه، وفيها يمتزج الإعجاب بخشوع الإيمان، وصدق الورع بقلق الرجاء.

... وأخيراً تلفت الشيخ عبد المجيد كمن يفيق من غيبوبة. أسند ظهره إلى الجدار بقوة كأنه يمنعه أن ينقضّ. تنهد. قال إنه قد أدى ما عليه، وعلى الله والأسياد الباقي... وأنه في حالة إعياء روحي لا بد له معها من الراحة الجسدية كيلا يتعرض للأذى. تململ قليلاً ثم نهض مستأذناً وعيناه عالقتان باليد التي كانت تدس في جيبه الخلفية ما جاد به المختار الذي كان قد فشل تماماً في إخفاء اشمئزازه على الرغم من دقة الموقف وحراجته.

وفي الخارج كان الليل قد انتصف وازداد حلكة، وكانت المشاعل في سواعد الشبان المنطلقين في كل صوب قد بدأت تنوس، وأصداء النداء المنطلق من كل الجهات: «حسان. يا حـ..... سان. ن. ن.» ما زالت تلوب في الوديان ثم ترتفع، وترتطم بالسفوح، وتنكفىء لتصب في بيت المختار حاملة المزيد من رعشة الرهبة، ووحشة الليل، ووجع الوساوس، وكثافة القلق المبّرح الأسيان.

مقاربة سيميائية لنص قصصي:

حكاية «القرد والغيلم» في كتاب كليلة ودمنة

د. سامي سويدان

إن الموقف التعليمي للنص القصصي التمثيلي لا يقتصر على بنيته العامة في كثافتها وتراكيبتها، ولا على الأداء المتعلق بالمهام المحورية فيه في تعددها وتنوعها، وإنما هو متجسد كذلك في أنماط الشخصيات القائمة بهذه المهام وعلاقاتها فيما بينها، كما هو متجسد في الأطر والمجالات المكانية والزمانية التي تتحرك وتتعامل فيها. بناء لذلك تسهم دراسة هذه المجالات وتلك الأنماط ببلورة أبعاد إضافية في غايات النص التعليمية بقدر ما تساهم في بلورة الصيغ الخصوصية المحددة لعمليات الصراع القائمة فيه.

أ - من الملاحظ في هذا الصدد أن أي تطور حدثي يرتبط بشكل وثيق بتغير في المعطيات المكانية والزمانية بحيث يمكن للتحركات التي تقوم بها الشخصيات أن تعطي صورة عن التحولات الأساسية في العمل القصصي والنتيجة النهائية التي تصل إليها. وقد يكون في تقديم ترسيمة أولية لهذه التحركات ما يساعد على توضيح ذلك.

١ - الفضاء القصصي الخاص بالقرد والغيلم

١ - عالم القرود (الغابة)	٢ - ساحل البحر (الحد المشترك)	٣ - عالم السلاحف (البحر)	٤ - عالم الوعد الكاذب
عالم الأهل: الاجتماع والقوة	الابتعاد والاتصال: الصداقة والعداوة	العداوة والصراع	الرغبة والوهم
العيش الجماعي	الأمان والخطر	الخطر والموت	العدم

لدينا في النص ستة تحركات مكانية تعبر عن أهم تطورات الأحداث في حكاية القرد والغيلم. يشير التحرك الأول إلى الانقلاب الذي تعرض له ملك القرود (فاردين) وأدى إلى نفيه من مجتمعها وانتهى به إلى ساحل البحر. يعتبر هذا المكان الحد الأقصى الذي لا يمكن للقرد تجاوزه إلا وتعرض لخطر الموت، وهو يدل على التحول السلبي الذي طرأ عليه في انتقاله من السلطة والزعامة في

عالم الأهل الأمين إلى الضعف والانعزال في هذا الموقع المتطرف والدقيق، ويدل في الوقت نفسه على الوجهة التي يتخذها التحول المذكور بحيث يعين مؤشر السهم علامة سلبية في التحول والتحرك.

أما التحرك الثاني فهو الذي يقوم به الغيلم، إذ ينتقل من البحر إلى الساحل ليلتقي القرد ويصبحا صديقين. وهو يعتبر من وجهة نظر القرد تحركاً إيجابياً، ويعلن مؤشر سهمه اتجاهه ذا الطابع الإيجابي باعتباره نقيضاً لاتجاه المؤشر الأول. لكن الغيلم يغادر في هذا التحرك عالم الأهل الذي ينتمي إليه، ويتصل بطرف قائم على الحد الفاصل بين هذا العالم والعالم الآخر الذي لا يمكنه ولوجه إلا وعرّض نفسه لخطر الموت. فهو بالنسبة للغيلم سلبي ضمناً، خلافاً لسلبية الأول المعلنة. تتمثل سلبيته الضمنية قصصياً في ما يجري وراءه، لدى أهله، من تطورات مؤذية ومرتبطة بهذا التحرك (تواطؤ الزوجة وصديقتها على التخلص من القرد). يتميز هذا التحرك الخاص بالغيلم أخيراً بأن الدافع إليه أمامه وليس وراءه كما هو الحال بالنسبة للقرد الذي جاء الساحل بسبب ما حل به من أذى في عالم الأهل، بينما يجيء الغيلم الساحل لما في هذا المكان بالذات من منفعة (تين) وخير (صداقة).

إن التحرك الثالث الذي يقوم به الغيلم يأتي وكأنه معاكس للسابق. فهو يشكل إصلاحاً للخطأ الذي تضمنه الثاني في إهمال الأهل بالاتجاه نحو الاهتمام بهم. ويدل مؤشر سهمه على هذه الإيجابية في التحول من الحد الفاصل بين عالمي القرود والسلاحف إلى عالم هذه الأخيرة. لكن هذا المؤشر يعتبر من زاوية القرد سلبياً، يؤكد ذلك تماثل شكله مع التحرك السلبي الأول الخاص به، ولا يخرج مضمونه عن ذلك، ليس فقط لأنه ابتعاد عن موقع الصداقة، وإنما أيضاً لأنه ذهاب للوقوع في الفخ المنصوب لهذا القرد بالذات. كما أنه يؤكد خصوصية تحرك الغيلم الذي يندفع بما يستهدفه، بما هو أمامه، وليس بسبب ما هو عليه في مكان الانطلاق. أما التحرك الرابع فيظهر مماثلاً للثاني، والتماثل شكلي جداً هنا، إذ يشير اتجاه السهم من وجهة نظر القرد إلى إيجابية قائمة في عودة الصديق، ومن وجهة نظر الغيلم إلى سلبية يعبر عنها مشروع التخلص من القرد الذي ينتهي إلى تبنيه؛ وهو يستمر محكوماً كسابقيه بالمكان المستهدف، وإن أضيف إليه دافع آخر في مكان الانطلاق.

إلا أن التحرك الخامس يأتي متميزاً عن كل ما سبق بازدواجيته، وهو يعبر عن الانتقال المشترك والمتزامن للقرد والغيلم إلى عالم السلاحف (البحر). يعتبر هذا التحرك من زاوية القرد سلبياً يمعن في الاتجاه الذي عرفه التحرك الأول ويتصل بعالم الخطر والموت. لكنه بالنسبة للغيلم إيجابي شكلاً لأنه يستعيد موقع الأهل. بيد أنه يتقدم للقرد على أنه إيجابي نظراً لما يتوقعه منه، فهو بذلك يبدو في تحركه يعتمد نمط تحرك الغيلم المدفوع بالهدف، كأنه في ذلك يتبنى وجهة نظر الغيلم ويعمل بها دليلاً على انخداعه بأطروحات الغيلم وترغيباته. كما أنه يظهر في حقيقته سلبياً بالنسبة للغيلم الذي يضع إلى جانب التشكيك في صحة هدف التحرك (قتل القرد) التشكيك في صحة الدافع إليه (مرض الزوجة)، وقد يكون ورود الدافع السببي هنا مرتبطاً بموضوع الهدف نفسه (القرد) كما قد يكون التشكيك بالهدف هو ما يعلل توقف التحرك الذي لا يجري من قبل الغيلم إلا مدفوعاً بالغاية التي ينشدها. يمكن اعتبار ازدواجية التحرك تعبيراً عن ازدواجية دلالته وبالتالي عن الاحتيال القائم فيه، كما يمكن اعتبار سهم الانتقال مؤشراً على غلبة طرف (الغيلم) على آخر (القرد).

يجيء التحرك السادس أخيراً مناقضاً للخامس في وجهته، مماثلاً له في ازدواجيته. إنه يدل على عودة مشتركة ومتزامنة للقرد والغيلم إلى الساحل، بما تتضمنه هذه العودة من نقض للذهاب السابق عليها. ووجهة التحرك المعاكسة للسابق هنا تحمل بالنسبة للقرد علامة إيجابية بقدر ما تنقله من عالم الخطر والموت (البحر) إلى منطقة الأمان (الساحل) وهي إيجابية في الظاهر للغيلم الذي يتوقع الحصول على طلبه في نهايتها، بينما هي بالنسبة لعالم الغيلم سلبية في اتجاهها بعيداً عنه، وتتجسد هذه السلبية في تضييع القرد المطلوب. إن «تحرك» القرد هنا محكوم بالمنطلق الذي يبدأ منه (خطر الموت) بينما تحرك الغيلم محكوم بالهدف الذي يتوقع بلوغه عند الوصول (قلب القرد). لكن هذا الهدف وهمي، والهدف الحقيقي مناقض له (خلاص القرد). كأن ازدواجية التحرك السادس هنا تدل أيضاً على ازدواجية دلالية وعلى احتيال قائم فيها كما هو الأمر بالنسبة للتحرك الخامس. ولما كان الاثنان متناقضين فكأن الأخير منهما يلغي سابقه، وإذا كان القرد مخدوعاً والغيلم خادعاً في الخامس فإن الغيلم هو المخدوع والقرد خادع في السادس.

إن انتهاء التحركات عند هذا الحد يبين كما يقول المثل عن تضييع الغيلم للقرد بعد ظفره به، أو كما يمكن القول من وجهة نظر القرد عن خلاص هذا الأخير من الورطة التي وقع فيها بعودته إلى وضعه السابق (أمان الساحل) بعد تعرضه لخطر الموت (عالم البحر). هكذا يقدم الفضاء القصصي بالأماكن التي يأتي على ذكرها والتحركات التي تمارسها الشخصيات فيها صورة مبسطة عن الوضع البنيوي العام للحكاية، حيث يلاحظ وجود أماكن أربعة تعين المجال الحيوي الذي تجري فيه الأحداث. هذه الأماكن هي بالنسبة للقرد تباعاً التالية:

الأول عالم الأهل وهو عالم الحياة الاجتماعية الواقعية التي تسودها معايير القوة والسيطرة ومرارة التقلبات الناتجة عنها.

الثاني عالم العزلة والابتعاد ـ والضعف ـ، يشكل بموقعه قاسماً مشتركاً بين عالم الأهل وعالم الغرباء. إنه عالم لقاء الغرباء والتعرف إليهم والعلاقة بهم التي تحتمل الصداقة كما العداوة. وهو يعتبر مكاناً آمناً بقدر ما يشكل امتداداً لعالم الأهل وعلاقة صداقة بعالم الغرباء، ومكاناً خطراً بقدر قربه من عالم الغرباء وعلاقة العداوة

بهم؛ وهو كذلك بالنسبة للغيلم بقدر ما هو بالنسبة للقرد.

الثالث عالم الغرباء، عالم الخطر والموت. إنه المكان الذي لا يتناسب مع طبيعة القرد، وهو مكان العداوة والصراع الذي يتم فيه التآمر على القرد من قبل زوجة الغيلم وصديقتها، ثم من قبل الغيلم؛ وفيه يرد القرد على هذا التآمر بمثله كي يتمكن من النجاة.

الرابع عالم الرغبة والوهم، وهو عالم كاذب وخادع، عالم فارغ لا تشمله التحركات، لأنه مستحيل أصلاً لكونه غير موجود. وهو إذ يتناقض مع عالم الأهل الواقعي المرير بحلاوة تخييله يتحد بعالم العداوة ويتواطأ معه للتغرير بالقرد كي يقع في شبكة الموت المنصوبة له، فهما يشكلان معاً في النهاية عالماً واحداً.

هكذا تختزل الأماكن الأربعة المذكورة إلى ثلاثة فعلية هي تلك التي تشملها تحركات القرد، بينما لا تشغل تحركات الغيلم إلا اثنين منها، لتدل التحركات في هذين الأخيرين على العلاقة والتعامل بين القرد والغيلم، والصراع الذي يخوضانه فيهما ومآله الأخير.

ب ـ تكاد هذه المعطيات الأساسية للفضاء القصصي الخاص بالقرد والغيلم أن تماثل تلك التي يعرفها الفضاء الخاص بالحمار وابن آوى والأسد في الحكاية المتضمنة في الحكاية التمثيلية الأساسية الأولى ليقتصر الفارق على التفاصيل والنتيجة كما يبين من خلال الترسيمة التالية:

٢ ـ الفضاء القصصي الخاص بالحمار وابن آوى والأسد

١ ـ عالم القصار (الأليف)	٢ ـ المرج	٣ ـ أجمة الوحوش	٤ ـ الوعد الكاذب (المرعى والاتان)
عالم الإنسان (السيطرة والرعاية)	الابتعاد والاتصال: الراحة والخداع	العداوة والصراع	الرغبة والوهم
العيش الآمن	الأمان والخطر	الخطر والموت	العدم

تكاد التحركات الواردة هنا أن تحمل السمات نفسها لتلك الخاصة بالقرد والغيلم على تمايز يبيّن خصوصياتها. فالتحرك الأول يعبر عن انتقال الحمار من عالم صاحبه القصار، وهو عالم العمل والإجهاد، إلى عالم المرج وهو عالم الراحة والرعي، فهو على هذا المستوى انتقال إيجابي؛ لكنه بقدر ما يمثل من ابتعاد عن العالم الأول (الأليف) واقتراب من العالم الثالث (المتوحش) يحمل سمة المخاطرة نظراً لافتقاره إلى الرعاية والحماية اللتين يؤمنهما الأول وللأذى والضرر اللذين قد يجيئان من العالم الثالث الذي يعتبر العبور إليه تعرضاً للخطر والموت. إنه الحد الفاصل بين مجتمع العيش والأمان من ناحية ومجتمع الموت والدمار من ناحية ثانية، ويحمل بالتالي على هذا المستوى سمة سلبية. إن سلبيته الكبيرة تطغى على إيجابيته المحدودة بحيث يمكن اعتبار مؤشر سهمه دليلاً على الوجهة السلبية النهائية فيه.

في المقابل يتقدم التحرك الثاني الخاص بابن آوى مماثلاً للأول ونقيضاً مباشراً له في الوقت نفسه، باعتباره انتقالاً من العالم الثالث الوحشي الآمن المتمثل بأجمة الأسد وتابعه ابن آوى إلى عالم المرج المتوسط بين هذا الثالث الآمن والأول المعادي، إنما على عكس الحمار الذي يصل مكان المرج (المتوسط) للراحة ويتعرض لاحتمال الخطر فيه، فإن ابن آوى هو الذي يقصد هذا المكان مخاطراً بنفسه نظراً لاحتمال نجاحه في اصطياد للحمار يريحه؛ فيبدو هذا التحرك مخاطرة لأنه ابتعاد عن مكان الأمان والعيش المعهود ليدخل الحد الفاصل بينه وبين العالم الأول الذي يعتبر خطراً مميتاً لا يمكن لابن آوى ولوجه دون التعرض لهذا الخطر. لكن ابن آوى لا يمضي إلى هذا المكان إلا ليحمل الحمار على المجيء إلى الأجمة، مع ما يتضمنه ذلك من كسب ونفع له (وللأسد). ولما كان هذا النفع ضرورياً وحاسماً في الوضع الذي

أضحى عليه الأسد (وابن آوى) فإن احتمال الإيجابية القائمة فيه يكاد يعادل احتمال سلبيته، وإذ يعيّن مؤشر السهم هذه السلبية الظاهرة بالنسبة لابن آوى فلتأكيد وجه الخطورة الكامن في التحرك من ناحية، وتخلف الإيجاب فيه عن السلب من ناحية ثانية. إلا أن هذه السلبية الظاهرة لدى ابن آوى تتقدم وكأنها إيجابية ظاهرة بالنسبة للحمار نظراً لتناقض موقعيهما وهدفيهما، على أن هذه الإيجابية ليست في الحقيقة إلا سلبية نظراً لما يعنيه هذا التحرك من حضور للعالم الثالث الخطر في وسط العالم الثاني.

إذا كانت الاحتمالات الخاصة بكل من التحرك الأول والثاني تجعلهما ملتبسين، فإن هذا الالتباس يتبدد في التحرك الثالث الذي يتميز بازدواجيته ودلالته على الانتقال المتزامن للطرفين (الحمار وابن آوى) إلى العالم الثالث (أجمة الوحوش). يدل مؤشر السهم بالنسبة لابن آوى على عودة إلى الموقع الأصيل حيث الأمان والعيش، وهو بذلك يعد إيجابياً بما هو إلغاء لخطورة التحرك السابق وبما هو كذلك تحقيق لكسب بارز يتمثل في حمل الحمار على المجيء معه؛ ولكنه يدل بالنسبة لهذا الأخير على إمعان في السلبية الغالبة المتمثلة هنا في تخطي الحد الفاصل إلى منطقة الخطر والموت، وهو بذلك يعد سلبياً. إلا أن سلبيته الحقيقية غير ظاهرة، بل إنها تتخذ لديه نظراً لخداع ابن آوى له طابعاً إيجابياً، مما يعني اعتناقه لوجهة نظر عدوّه وانجراره معه في منطقه الذي يؤذيه. هكذا تشير الازدواجية أيضاً إلى هذا الاحتيال القائم في التنقل والذي يخفي التناقض بالتماثل.

يجيء التحرك الرابع في انتقال الحمار من عالم أجمة الوحوش إلى المرج حاملاً سمة إيجابية واضحة، باعتباره خلاصاً من الخطر المميت الذي أحاق بوجوده في العالم الثالث والذي عبّرت عنه محاولة افتراس الأسد له. ويدل مؤشر السهم المناقض للسابق على هذه الوجهة الإيجابية. لكن هذا الخلاص غير نهائي باعتباره لم يبلغ بعد عالم الأمان النهائي (العالم الأول) وبقي معرضاً في العالم الثاني (المرج) لمخاطر العالم الثالث المعادي.

إن التحركين اللاحقين (الخامس والسادس) يبدوان متماثلين وإن لم يكونا متطابقين مع التحركين الثاني والثالث، وهما يكرران العلامات الدلالية ذاتها لهما، حيث أن الخامس يعبر عن انتقال ابن آوى مجدداً من الأجمة إلى المرج لخداع الحمار مرة ثانية، وهو كالتحرك الثاني يتميز بالسلبية الظاهرة بالنسبة لابن آوى والإيجابية الظاهرة بالنسبة للحمار. أما السادس فهو كالتحرك الثالث حاسم الإيجابية بالنسبة لابن آوى والسلبية بالنسبة للحمار كما يدل على ذلك مؤشر سهمه، وتعبر ازدواجيته عن ثنائية دلاليته والاحتيال القائم فيه؛ وهو إذ يشكل التحرك الأخير فإن نهايته التي تحل في العالم الثالث تعبر عن الخاتمة الفاجعة التي حلت بالحمار.

إن هذه التحركات التي تقدم بمجملها فكرة أولية عن المعطى البنيوي العام للحكاية تماثل في عددها (ستة) تلك الخاصة بالقرد والغيلم، وتعين مثلها أربعة أماكن في الفضاء القصصي الذي يبنيه النص:

الأول هو عالم القصار وهو العالم الإنساني الذي تحكمه علاقات القوة والسيطرة وعلاقات التدجين والترويض، وهو عالم اضطهاد الحمار واستغلاله وإنما أيضاً عالم حمايته وصونه، فهو عالم العيش الاعتيادي الواقعي له.

الثاني عالم المرج وهو عالم الراحة والرعي، عالم العزلة والابتعاد، وعالم التعرف والاتصال بالآخر (العالم الثالث) المناقض للأول. إنه عالم وسطي فاصل بين هذين العالمين المحيطين به من جهة، وهو يحمل سماتها معاً، الأمان والخطر، من جهة ثانية؛ لذلك هو مجال للالتباس والانخداع.

الثالث عالم الأجمة وهو عالم الوحوش البرية، وهو بذلك عالم مناقض لعالم التدجين الإنساني ويعتبر بالنسبة لحيوانات هذا العالم الأخير الأليفة (كالحمار) عالماً معادياً يحمل سمات الخطر والموت، وفيه تتم عمليات التآمر (ابن آوى والأسد) والصراع (الحمار والأسد) والقتل (الحمار).

الرابع عالم الوعد الكاذب المتمثل في المرعى الخصيب والأتان الشبقة، وهو عالم الرغبة والوهم، لا وجود حقيقياً له: إنه المكان الخلّبي الذي يعتمد لإغراء الحمار كي ينتقل من المرج إلى الأجمة، والذي لن يصل إليه أبداً، وهو بالطبع خيالي لا يشتمل على أي تحرك كان، إنه في الحقيقة يتماهى مع العالم الثالث ويتوحد معه.

بناء لذلك تعين التحركات ثلاثة أماكن فعلية يحتل الثاني والثالث بينها موقعاً مخطياً باعتبارهما مجال الاحتكاك والصراع بين الأطراف المعنية.

إذا كان التماثل قوياً وبارزاً بين هذه المعطيات المكانية وبين تلك التي وردت بصدد القرد والغيلم، فمن الملاحظ أن تمايزهما يظهر واضحاً بشكل خاص في مسألتين لا تعدمان الترابط الوثيق بينهما:

الأولى تتعلق بذاك التحرك المزدوج الذي يدل في كلتا الحالتين على خديعة وتضليل. ففي الحكاية الأولى نلحظ أن هناك تحركين من هذا النوع باتجاهين متعاكسين يشير الأول منهما إلى احتيال الغيلم على القرد (يساراً) والثاني إلى احتيال القرد على الغيلم (يميناً) فكأن الثاني منهما يلغي الأول ويزيل بالتالي الأذى أو الخطر الذي تضمّنه؛ بينما نلحظ في الحكاية الثانية أيضاً تحركين مزدوجين إنما من النمط نفسه وفي الاتجاه ذاته، فهما يدلان على تأكيد للاحتيال المتضمّن فيهما وهو احتيال ابن آوى على الحمار يتكرر لتثبيت الأذى أو الخطر المتضمن وما يعنيه من إجهاز على الحمار.

الثانية تتعلق بالتماثل بين بدايتي التحركات في كلتا الحكايتين وبالاختلاف في نهايتيهما. ففي حين تبدأ كل منهما في الانتقال إلى المنطقة الوسطى ـ الفاصلة بين العالمين الإيجابي (الأول) والسلبي (الثالث) فإن الحكاية الأولى تنتهي في العودة إلى هذه المنطقة، بينما تنتهي الثانية في البقاء في العالم السلبي. وكل من النتيجتين مرتبطة

بما سبق ذكره بصدد التحرك المزدوج، بل إنه نتيجته المباشرة. فإذا كانت الأولى تضييعاً لما ظفر به، فإن الثانية بناء لذلك استدراك لهذا التضييع واحتفاظ بالظفر، وهذا ما يشير إليه القرد نفسه حين يعلن للغيلم اختلافه عن الحمار.

وإذا كان لدلالات أخرى أن تذكر هنا فأولاها هذا التحذير الواضح من عالم الغير المعادي للذات، وتحديداً من طرق الاحتيال والخداع المعتمدة من قبله، وبتحديد أكبر من استغلال الأهواء والرغبات للتوهيم والتضليل. كما يبدو التحذير واضحاً من مغبة التحول من مكان إلى آخر، إذ إن الانتقال إلى عالم الآخر خطر مميت، لكن التواجد في منطقة قريبة منه، حدودية أو فاصلة، هو تواجد خطير رغم ما قد يكتنفه من منافع، فتبدو الإقامة في المكان الأصيل هي الخيار الأفضل، الأكثر أماناً ورعاية. ويجدر التمييز هنا بين انتقال اضطراري (كالنفي) تحمل عليه الشخصية (القرد) وبين انتقال اختياري (كالرعي) تسدر فيه الشخصية (الحمار) وهو ما نجد آثاره في «حمل» الغيلم للقرد للانتقال إلى المنطقة المعادية، مقابل سعي الحمار «برجليه» إلى حتفه.

ج - لا تبدو هذه الطروح منفصلة عن أوضاع الشخصيات المعنية بها. فانتماء هذه الشخصيات إلى أنواع محددة من الحيوان وتمتّعها بالتالي بخصائص ومميزات معينة ليس مصادفة أو اتفاقاً، بل تبدو قصديته بارزة من خلال الدور الذي يؤديه، وهو دور يتكامل مع توزيع الفضاء القصصي ونمط التحرك المكاني فيه ودلالاته كما تسمح باستنتاج ذلك نظرة متفحصة لطبيعة الشخصيات المعتمدة. فالقرد حيوان برّي ثديي يعيش في الأشجار في حياة اجتماعية مركبة وللبعض منه أنماط عيش أرضية، والغيلم حيوان بحري يعيش في الماء لكنه يتردد إلى الضفاف حيث تعود أنثاه لتبيض؛ فهما مختلفان أساساً دون أن يستبعد هذا الاختلاف إمكان لقاء بينهما في حال اجتماع التقاليد الأرضية لدى القرد مع تردّد السلاحف إلى الضفاف. والقرد آكل نبات ولحوم على غلبة نباتية، في حين أن الغيلم آكل لحوم ونبات على غلبة لحومية؛ وهو اختلاف آخر لا يعدم بدوره إمكان اللقاء عند الهامش النباتي (أو اللحومي) المشترك. لذلك فإن الصداقة التي تنعقد بين الطرفين تنشأ وتقوم تحديداً عند ساحل البحر وعلى أساس نباتي (التين). لكن تجاوز هذا الهامش المكاني من قبل أي من الطرفين يحمل إلى صاحبه الخطر حيث أن أياً منهما لا يقدر على الاستمرار في المجال المكاني للآخر. كما أن هناك خطراً أكبر على القرد يتمثل في كون احتمال تحوله طعاماً للغيلم أكبر بكثير من تحول هذا الأخير طعاماً له. لذلك نجد أن الصداقة التي جمعتهما ارتبطت بالساحل والنبات في حين جاء اللحم (قلب القرد) والماء (ركوب البحر) ليفرق بينهما. ولما كان هذان العنصران (اللحم والماء) خاصة الأخير منها، يتناسبان مع وضع الغيلم ولا يتناسبان مع وضع القرد فإن ذلك يعني أن المستفيد من التحول إليهما هو الأول بينما هما مضران بالأخير الذي يشكل التورط فيهما خطراً على حياته. لذلك تشكل العودة إلى الساحل وصعود الشجرة من قبل القرد الوضع المناسب الذي يستعيد فيه الشروط المواتية لطبيعته، ويكون بلوغه ذلك دالاً على خلاصه.

بناء لهذه المعطيات يتخذ التحذير أبعاداً تشخيصية قاطعة الدلالة. فالفضاء الوسط (ساحل البحر) المشترك بين عالمي القرد والغيلم هو صورة تجسيمية مكانية عن الخصائص المشتركة بين كلا الطرفين على المستوى التكويني والطبيعي، والتحذير موجّه خاصة للطرف الأضعف. فالنص ينبه إلى مخاطر العلاقات بين أطراف غير متجانسة، مشدداً على عدم تجاوز المدى المشترك الجامع الذي يقيمه تجانسها، ولكنه ينبه خاصة من العلاقات بين أطراف غير متكافئة، وبالأخص من إتاحة الفرصة لهذا اللاتكافؤ أن يؤدي فعاليته. في أساس هذا التنبيه يأخذ الجهل اهتماماً خاصاً، إذ إن المعرفة وحدها هي التي تتيح تقدير المتجانس والمشترك، وهي التي تؤدي في حال الخلل إلى إصلاحه، على أن الجهل باب الانخداع الواسع الذي ينفذ منه الاحتيال والأذى. وإذا كان جهل القرد بحقيقة وضع الغيلم هو الذي رماه في ورطة الهلاك الذي تهدّده فإن جهل الغيلم بحقيقة وضع القرد هو الذي أتاح لهذا الأخير النجاة؛ وجهل الآخر هو على كل حال في أساس المثل الذي يقدمه القرد للغيلم.

إن الحمار ثدييّ من ذوات الحافر وآكل نبات كما أنه في هذا المثل حيوان أليف، بينما الأسد ثديي من الوحوش ذوات الظفر وآكل لحوم، فالتناقض بينهما خلافاً لذاك الجزئي بين القرد والغيلم كامل ويتمثل خاصة في اعتبار الأخير الأول طعاماً له، كأن حياة أحدهما (الأسد) تقوم على موت الآخر (الحمار) فاللاتجانس هنا يلتحم مع اللاتكافوء حيث يشغل الأسد موقع المسيطر والأقوى. وإذا كان ساحل البحر مجالاً مكانياً مشتركاً بين القرد والغيلم فإن المرج يشكل فاصلاً مكانياً بين عالم الأسد المعروف بإقامته في أجمات ومناطق حية خاصة وبين عالم السكن والعيش الإنساني. إلا أن الحيوان الذي يعيش في المروج والغابات والذي يطرق غالباً القرى والمزارع هو ابن آوى الذي يتمتع إلى جانب هذه الخاصية في التحرك بخاصية كونه ثديياً وآكل لحوم مع إضافة الفواكه إليها. إنه يشكل بناء لذلك العنصر القادر على إقامة الاتصال بين الحمار والأسد (عبر تحركه) والقادر أيضاً على إظهار المودة والصداقة والتغرير بالحمار (عبر نباتيته الجزئية) وهو ما يقوم به وينجح فيه. كما أن الحمار مقدم هنا كنموذج على الجهل التام بالطرف الآخر أكان هذا الطرف قريباً (ابن آوى) أم بعيداً (الأسد) وهو بالتالي نموذج ضحية العلاقات بين أطراف غير متجانسة وغير متكافئة.

لا يقدم النص في المقابل العلاقات بين الشخصيات المتماثلة ذات الخصائص النوعية الواحدة على أنها علاقات وئام ومحبة وتعاون محض، بل إنه يبرز الصراعات والتوترات التي تحكمها. إنما لا تمضي هذه الصراعات إلى حد القتل إجمالاً، كما أن غاياتها لا تقصد إيذاء أبناء الجنس الواحد وإلحاق الضرر بهم، على العكس من ذلك فإن

الهدف البارز هو المحافظة على مصلحة الجماعة في قوتها وتلاحمها.
هذا ما يبينه انقلاب القرود على ملكهم، فهرم هذا الأخير البالغ يجعله غير مؤهل للاستمرار في السلطة، ويصبح تغييره أمراً مطلوباً لصالح الجماعة ككل، وليس المقصود من عزله إيذاءه هو بالذات.
كذلك هو الأمر بالنسبة لزوجة الغيلم وصديقتها اللتين تآمرتا للتخلص من القرد، فليس المقصود من ذلك الإضرار بالغيلم نفسه بالقضاء على صديقه، بقدر ما هو استعادة زوجة الغيلم لزوجها والمحافظة على تلاحم العلاقات العائلية في مجتمعهما. وفي الإطار نفسه يمكن جعل تعاون الزوجة وصديقتها من أجل بلوغ هذا الهدف. وإذا كانت الحالة الأولى لم تستبعد القوة فإن الثانية لم تستبعد الاحتيال، وفي الحالتين لا يصل الصراع إلى حد القتل كما تمثل في مشروع الغيلم بالنسبة للقرد وكما تحقق بالنسبة للحمار على يد الأسد (وابن آوى).

هكذا يتقدم النص بالنسبة لعلاقات الأطراف المتماثلة منبهاً بينما يتقدم بالنسبة للأطراف غير المتجانسة وخاصة غير المتكافئة محذراً على تراتبية تتدرج حدة بقدر تدرجها ابتعاداً وتنافراً واختلالاً...

د ـ من البديهي أن تتعلق تحركات الشخصيات المرتبطة بدوافع الرغبة وأهدافها غير المنفصلة عن خصوصيات تكوينها، بشكل وثيق بالمدى الزمني الذي تتم فيه أو الذي تقحمه في عمليات تحقّقها. فالتحرك هو إجراء مكاني ـ زماني يستلزم فضاء محدداً ليشغله في فترة زمنية معينة. لذلك تبدو دراسة البعد الزماني مقتضاة في أي مقاربة للتحرك والعوالم المكانية التي يشغلها.

أول ما يلفت الانتباه بهذا الخصوص الأثر السلبي الناتج عن طول الامتداد الزمني في الإقامة كما في التحرك. ويعلن النص ذلك في حكاية القرد والغيلم في تعبير يذكر الزمان تصريحاً حين يشير إلى الصداقة التي انعقدت بين القرد والغيلم و«لبثا زماناً لا ينصرف الغيلم إلى أهله»، كما يؤكد على لسان الغيلم طول المدة التي انقطعا فيها إلى بعضهما حين يقول في نفسه: «لآتينّ أهلي فقد طالت غيبتي». ذلك أنه بسبب طول هذه المدة الزمنية التي قضاها الغيلم مع القرد يكون حزن زوجته ثم حنقها واحتيالها عليه. لكن الغيلم نفسه يتأخر في زيارة أهله ويبطىء في العودة، وهو ما يدفع القرد إلى سؤاله عن سبب هذا الانقطاع المديد: «ما حبسك عني كل هذا الحبس؟» وإذا كانت الإطالة الزمنية الأولى مجالاً للاحتيال على الغيلم من قبل زوجته (وجارتها) فإن هذه الإطالة الثانية مجال للاحتيال على القرد الذي قرّر الغيلم انتزاع قلبه. إلا أن هناك إطالة من نوع آخر تتمثل في احتباس الغيلم وإبطائه في البحر والقرد على ظهره، هذا الإبطاء الذي يشكل امتداداً زمنياً لتوقف الغيلم يكون سبباً لاكتشاف القرد حقيقة أمره وما يضمره له، ويكون بالتالي دافعاً لاحتيال القرد عليه ليتخلص من أذاه المحدق به. كما يكون إبطاء القرد على الغيلم الذي أقام «ساعة ينتظره» ليعود بقلبه مرتبطاً بإنجاز هذا التخلص المقصود، فيكون الإبطاء هنا على الساحل كما في البحر مناسبة لخسارة الغيلم ما سبق وظفر به.

هكذا تبدو كل إطالة زمنية مدعاة لقلق ينبّه النص على ضرورة تبين حقيقتها، دون أن يعني ذلك أن الإسراع أمر مرغوب فيه. إذ إن عمليات الاحتيال الثلاث الواردة في حكاية القرد والغيلم تشدّد على قصر الامتداد الزمني بشكل بارز كعامل أساسي في نجاحها. فصديقة الزوجة المتمارضة تلح على خطورة حالتها مشيرة إلى الموت الداهم لها إن لم تجد الدواء اللازم (قلب القرد) بحيث يصبح إسراع الغيلم لتأمينه ضرورة لازمة للإبقاء على حياتها، ويشكل إلحاح الغيلم على القرد لزيارته وجهاً من أوجه التشديد، بينما يجيء تأكيد الإسراع في احتيال القرد على الغيلم في تقديمه العام (عدم إدخار نصيحة أو منفعة عن الصاحب) كما في عرضه المباشر (الإتيان بقلبه «سريعاً») من العوامل التي أقنعت الغيلم وأنجحت الاحتيال.
وإذا كان الإبطاء يدخل في باب التنبيه كي يتلافى وقوعه نظراً لمضاعفاته السلبية (وليس صدفة ضمن هذا المنظور أن تبدأ الحكاية بذكر ارتباط طول عمر القرد حتى بلوغه الهرم بالانقلاب الذي يطيح ملكه وينتهي إلى نفيه) وكي يحسن تأويله لفهم حقيقة مغزاه، فإن الإسراع باعتباره دعوة للتسرع الذي يستجيب لأهداف الاحتيال وينفذ مهماته يدخل في باب التحذير كي يتلافى التورّط في شباك الاحتيال المنصوبة من قبل الآخر.

هذا ما تؤكده حكاية الحمار وابن آوى والأسد حيث يظهر تشديد الأسد على الإسراع في تنفيذ ما عرضه عليه ابن آوى من مشروع احتيال للإتيان بالحمار إليه قائلاً له «إن قدرت على ذلك فافعل ولا تؤخرن...» وهذا ما يقوم به ابن آوى مباشرة، حيث يتمثّل الإلحاح في خداعه للحمار بذكر الأتان الفائقة الحسن والمحتاجة للفحل؛ ويتمثل تسرّع الحمار باستجابته لهذا الإغراء وإلحاحه على الذهاب مباشرة للقاء هذه الأتان («ما يحبسنا؟ ألا انطلق بنا...») فوقع في فخ الاحتيال المنصوب له. وإذا كان الحمار قد أفلت من الأسد المرة الأولى وعاد إليه ليبسّر له افتراسه في المرة الثانية، فإن بالإمكان اعتبار هذا الوضع صيغة من صيغ الإطالة أو الإبطاء الذي يعبر عن امتداد زمني في الإقامة والذي ينتج عنه أثر سلبي.
ففي تفسير ابن آوى للحمار ما حصل في المرة الأولى دعوة له كي يبقى في مكانه ولا يفرّ كما فعل في المرة الأولى: «... الأسد أراد أن يتلقاك مرحباً بك ولو ثبت لآنسك ومضى بك إلى أصحابه» (أو كما في نسخة عزّام «إن التي وثبت عليك هي الأتان التي أخبرتك عنها وإنما وثبت عليك من شدة الودق، فلو كنت صبرت ساعة لصارت تحتك») وهذا ما يأخذ به الحمار على الأرجح حين يصدق هذا القول ويسارع بالعودة إلى الأسد، بما يتضمنه ذلك من اعتماده لاحقاً لنصيحة ابن آوى والثبات للأسد كي يجهز عليه. إن اجتماع التسرع والإبطاء هنا يدل على التفاقم المنتظر للمضاعفات السلبية لكل منهما كما تجسّد في نهاية الحمار المأساوية التي تمكن القرد من تلافيها.

بيد أن البعد الزمني في النص القصصي لا يقتصر على هذا الجانب الامتدادي للزمن، فهناك جانب آخر يضاهيه إن لم يتفوق عليه من حيث الأهمية وهو لا يعدم أوجه ترابط وتفاعل معه. إنه الجانب المتعلق بالحضور والغياب بالنسبة للأماكن والشخصيات بحيث يمكن الحديث بناء لذلك عن زمنين: زمن الحضور وزمن الغياب. يتميّز هذا الأخير عن الأول في كونه زمن التآمر وهو الذي يدخل الصراع إلى الزمن الأول ومعه الاحتيال أو الخداع. هكذا نجد أن غياب الغيلم عن أهله شكل زمن التآمر الذي تم فيه اتفاق زوجته وصديقتها على خطة للقضاء على صديقه القرد. كما أن غياب الغيلم عن صديقه هذا شكل حضوراً لدى أهله تمثل بالاحتيال عليه ودفعه للقضاء على القرد من ناحية، كما شكل مناسبة لانخراطه أو انغماسه في عملية التآمر من أجل ذلك من ناحية ثانية. إن عودة الغيلم إلى القرد تعتبر حضوراً جديداً يعتمد الغيلم فيه الاحتيال، ويدفع القرد لاحقاً إلى مجابهته. كأن زمن الحضور زمن متصل يأتي الغياب ليشكل فجوة فيه فيخلخله لما يدخله من عنصر جديد يغيب عن أحد أطرافه. ولما كان هذا العنصر الحادث في الغياب مؤامرة فإن أثرها السلبي في الحضور ينعكس في الصراع الذي تحدثه فيه. وإذا كان ما يحدث في الغياب سلبياً فإن ما يحدث في الحضور ردّ عليه إيجابي. على هذا النحو يكون خداع الغيلم المتصل بالتآمر سلبياً بينما يأتي خداع القرد المتصل بالحضور إيجابياً. لكن ما يحصل في غياب إحدى الشخصيات باعتباره مجهولاً لديها يمكن مماثلته بالباطن، في حين يمكن اعتبار ما يحصل في حضورها مماثلاً للظاهر. وإن اللبيب هو من يتوصّل إلى سبر الباطن انطلاقاً من الظاهر لبلوغ الحقيقة، وفي هذا العمل تحديداً تسدّ الفجوة الحاصلة في الغياب ويستعيد زمن الحضور بالتالي تماسكه واستقامته. هذا ما لم يفعله الغيلم مع زوجته فأخطأ، وهذا ما فعله القرد متأخراً مع الغيلم فأصلح خطأه، وهو ما يعجز في المقابل الحمار عن القيام به فيضيع نفسه.

فالتآمر الذي يتم بين ابن آوى والأسد يحدث في غياب الحمار، ويشكل حضور ابن آوى لدى هذا الأخير احتيالاً عليه يتخذ ظاهر الصداقة ليقضي عليه، أما حضور الأسد فظاهر آخر يفضح ما كان باطناً مجهولاً في غيابه. ويمكن اعتبار نجاة الحمار هنا مرتبطة بهذا الفضح أو هذه المعرفة تحديداً. إلا أن استعادته لوضعه السابق تتوازى وتتزامن مع غياب يتجدد التآمر فيه بين ابن آوى والأسد. كما أن حضور ابن آوى ثانية يكرر الاحتيال على الحمار مدفوعاً بهذا التآمر تحديداً، وهو يؤدي إلى إيهام جديد، بينما يشكل حضور الأسد ثانية تكريساً لهذا الإيهام وذاك الاحتيال يقضي على الحمار.

لكن حكاية الحمار وابن آوى والأسد تحفل بغياب آخر يتمثل في ذهاب الأسد للاغتسال وتركه ابن آوى والحمار القتيل وحدهما. يشكل هذا الغياب فرصة لابن آوى كي «يتآمر» على الأسد فيأكل أذني الحمار وقلبه «رجاء أن يتطير الأسد من ذلك فلا يأكل من بقية الحمار شيئاً»، مما يدخل خللاً على زمن الحضور ينعكس في «مجابهة» بين ابن آوى والأسد يعمد فيها الأول إلى الاحتيال على الثاني كي يبلغ التآمر هدفه، وذلك في ادعائه خلوّ الحمار من قلب وأذنين بدليل عودته إلى هذا الأخير (الأسد) بعد محاولته افتراسه. وفي المنظور نفسه يمكن اعتبار وجود الحمار وحده في المرج نوعاً من التعرض للغياب المتعلق هنا بصاحبه، بحيث يشكل هذا الغياب الفجوة التي ينفذ منها التآمر والاحتيال عليه.

على هذا النحو من الترابط الزماني ـ المكاني إسراعاً وإبطاءً وحضوراً وغياباً في التحركات المكانية للشخصيات وفي المجالات الفضائية المختلفة الخاصة بها تنتظم بنية النص القصصي في أدائها التمثيلي للأفكار الحكمية والتعليمية. ومن الملاحظ أن هذا الترابط يحصر الزمان في الإطار الحدثي الضيق بالإضافة إلى إبقائه محكوماً بالفضاء القصصي. يشير هذا الوضع إلى انعدام الدور التاريخي للزمن. فهو لا يعين خطاً تطورياً في بنية الحكاية، وأثر اندراج الماضي في الحاضر هامشي وهزيل، والمستقبل شبه معدوم. ذلك أن النظرة الحكمية هنا تقوم على التجريد والإطلاق، والحكاية تجري في أي زمن كان وتصدق مراميها على أي زمن كان. فتعبر في ذلك عن رؤية للمجتمع والوجود محسوسة ومحددة، ليست فردية بقدر ما هي صيغة من صيغ التعبير عن رؤية فئة اجتماعية خاصة تنتمي إلى نظام اجتماعي معين، عن رؤية طبقية في مرحلة تاريخية من مراحل تطور المجتمع الذي ينتمي النص الأصيل إليه، والتي تشكل استعادتها من قبل طرف آخر اقتباساً لها في خضمّ صراعات مجتمع آخر تهيأ لأصحابه أنها قد تخدم أطرافاً محددة فيه. لكن الذهاب في التأويل إلى مثل هذه التصورات يتطلب إنجازاً مسبقاً لكامل الأوجه الدلالية للنص ولجميع الأوجه الجمالية فيه التي يرسي إنجازها القواعد والأسس الثابتة ويؤمن الشروط المناسبة لأي إجراءات تأويلية لاحقة.

الجامعة اللبنانية ـ بيروت

قصة قصيرة

رائحة الظلال

لؤي حمزه عباس

● خارج اللغة تقع الذاكرة الكلية عالية في الأعماق.
ــــ الطاهر بن جلون ــــ

بين صرير الحديد المتواصل، ينفتح الباب، بغتة، يندسّ مصراعاه الحديديان في جوف جدار العربة. يتوغل الرجل: الآن، صوب الركن الآخر من القطار الصاعد.. تدفعه رغبة عارمة.

وحدها، رمال الليالي المعتمة، تتأمل وحشة العربات الأخيرة. عربات محملة بروائح مرصوصة في صناديق من خشب بال أو كارتون.. أكياس من الجنفاص المعبأ بالبريد.

يصعد القطار بمساءاته الموغلة في حزنها المديد، ورائحة الأجساد المتخمرة في أجواف عرباته المتلاحقة.. مثل غول كان، أو مثل دودة قتيل.

تمسح نظرات الرجل نثار الضوء المرتسم في خفوت على جدران العربة لتستقر أخيراً في وسطها، تماماً، على مركز الظلال الباردة حيث استقامت كتلة جسد متصلبة تحت جدول من الأسى، مندسة في إزارها الصوفي بخطوطه الخضر المتقاطعة. كتلة واضحة. تمدّدت على قاعدة العربة الصدئة، متوسّدة سكون الظلال المحايدة للصناديق والأكياس.

يد الرجل تمتد راعشة عبر الفراغ، متسللة باتجاه كتلة الرأس المستديرة الصلبة. تزيح الإزار. ينبت قضيب حديد صدىء من كتلة الرأس المتهشمة، ثاقباً عفن الرائحة المنتشرة في عربة الشحن.

تتواثب رائحة المدن المنفرشة على الأرصفة، مثل شياه صغيرة، تقفز في بطء، راسمة أقواساً من الغربة المنحنية، ريثما يمر القطار ـ تمر الوجوه ـ تمر البقايا.. إذ تبحث عن نقطة هائمة في فراغ معتم، تنبثق الساعة مثل فكرة رهيبة، تدقّ مسامير قلقها النابت على جدران مجدبة.. في عربة المحرك، كانت النقطة. أو: عربات السياحة. عربات المنام. عربات المطعم. عربات الشحن..

لم تبق من خيوط النظرة الساحرة غير ملامح انطفاء تتكور مشوّهة سكون الوجه المحدق في فضاءات بعيدة. بخوف، يتحسّس الرجل رأسه، ثم يتأمل انفراج الشفتين الحجريتين:

ـ اهدأ.. قال.

لبث الرجل غائباً في صدى الكلمة الصارمة، مثل قرقعة دواليب قديمة.

ـ لقد سئمت الرائحة، والظلام.. ألم يأت الصباح بعد؟

ـ لم يأت بعد.

كرر الرجل بصوت خافت.

ـ تحدث إذن.

قال بلهفة ذائبة:

ـ ... مثل حارس أمين، كان يقف متّشحاً بصمته الطويل، نابتاً من إحدى الساحات المزروعة، كأنه شجرة سدر أو كالبتوس تفرعت على مهل، ودونما اهتمام، بدأت تأخذ شكلاً بشرياً منتظماً لتستحيل ذات يوم إلى تمثال فارع تضمّخه رائحة تراب مرشوش.. في ساعات القيظ الصيفي يزرع غابة من ظلال فارهة ليخبىء أجساد الصغار، بعيداً عن سياط الشمس، تتكور الأجساد الصغيرة، متداخلة، تمتد الأصابع الطريّة، خجلة، لتبحث في سكون المدينة عن ظلال جديدة، عميقاً، تندسّ في ليونة الأجساد اللدنة، فتفزّ عصافير الصغار المنكمشة. متوترة. في ذهول مفاجىء.

(يا لسماء الجسد!)

ويا لرائحة الظلال الفاتنة، إذ تحرك شقاوات الصغار، فيصعدون متشبثين بصلابة الأقدام الراسخة على مرمر القاعدة الصقيل.

يجلسون ساعات، يدغدغ أسماعهم هديل الفواخت اللائذة بطراوة الظلال:

«يا كوكتي.. وين أختي؟.. بالحلّة.. إشتاكل؟.. باجلّة»

وقد كانت لارتفاع الجسد المنتصب أجراس من الرغبة، تقرع نداءاتها الخفيّة، ليحلّق الصغار، متشبثين بأصابع الصخر المفلطحة الصلبة. إنهم: يصعدون، يصعدون، يصعـ...

كان صبي يتحدث بصوت حالم:

ـ أعرف بأنني لو صعدت إلى الرأس، لرأيت بيتنا، ولأمسكت خمس حمامات.

لكن التمثال ـ الآن ـ منطرح، وحيد، دونما غابة من ظلال أو عصافير.

ينبت من رأسه العالي قضيب صدىء، يطعن في صمت وعناد أسرار الصناديق والأكياس، ويؤجج في سكون الساحة البعيدة أنفاساً موحشة توقدها قاعدة تمثال غائب...

مع كل صباح، كان الصغار ينتظرون هداياهم الغريبة، تماثيل من طين مفخور، ذي رائحة زكية، كانوا يجدونها وقد نقشت عليها أسماؤهم، متكئة على أبواب منازلهم: ما إن يُفتح أحدُ الأبواب حتى تسقط ـ دونما ضرر ـ مصطدمة بالأرض، كأنها نزلت تواً من سماء التماثيل، معلنة وصولها في رنة أثيرة. وحدهن الأمهات يعرفن أن التمثال يترك ليلاً قاعدته المرمرية ليوزّع تماثيله الصغيرة على الأبواب...

ـ أمتعب أنت؟

تساءل التمثال.

ـ منذ البارحة.

أجاب الرجل.

ـ هل كان القصف شديداً، حدثني.. أرجوك!

عادت غيوم البارود الزرقاء إلى رأس الرجل متسللة عبر نسيج من الأدعية المكتومة والأنفاس المؤجلة.. أنفاس الشوارع، والأنهار، والساحات النازفة تحت عناء تماثيلها المقصوفة في قسوة عارمة.

عربات منتصف الليل تتبادل أحزانها. شراشف بيضاء. وجوه. وجوه. تتشظى نحو زوايا العربات. مقتربة من شاشات نوافذها الزجاجية الباردة. الظلام يدب. سريعاً. يدب الظلام. تغلق العيون المتعبة أجفانها. تركض نحوها أجساد الظلمة والحديد المندفع. رائحة التراب. البارود. المحطات الغريبة الفارغة... في عربة الشحن. وحده. بين سكون الصناديق وأكياس الرسائل المسافرة. يتنفس. متوغلاً في صمته الحجري...

... كان الرجال يعلقون تماثيلهم الصغيرة على النوافذ، والأبواب المفتوحة، والشرفات، فتلتمع خرزات عيونها مع كل قذيفة تشق سكون المدينة.. لم يكن القصف شديداً ـ ذلك النهار ـ لكن القذائف أخذت تنتظم في دائرة مغلقة، مركزها رأس التمثال الشاخص..

وما إن حلَّ الظلام حتى كانت خرزات العيون الصغيرة تتقد بشعلة غريبة، هي مزيج من رغبة آسرة وخوف دفين.. ومع مرور اللحظات الثقيلة، بعد انطفاء بريق العيون، تناثر غبار ذو رائحة أليفة.. كرائحة طين مرشوش، على السطوح، والشرفات الخالية، والأبواب المفتوحة المنتظرة.

كان المشهد يبدو مثل خرافة، فقد نزل التمثال عن قاعدة المرمر المرتفعة ليخطو، في هدوء تام، خطوتين قصيرتين، عبَر خلالهما ساحته الصغيرة المعشبة، وتأمل، بالشظايا الدقيقة المتبقية من عينيه، ما يمكن أن يراه من المدينة، وقف طويلاً قبل أن ينهار، مثل جبل من الموج، على الشارع الخالي.

كانت أيدي الرجال الراجفة قد امتدت في صمت إلى التماثيل الصغيرة مطفأة العيون، وقد التمعت حروف الطين المنقوشة على أجسادها بأسماء الصغار الغائبين، وبقايا لمساتهم الطرية على السيقان الخشنة، والرقاب البارزة، والأعراف المنفلتة الصلبة.. لتنتظم، في حركة مستسلمة أخيرة، في عربة الشحن، مع تمثالها المتهشم الرأس.

البصرة (العراق)

يوميات
طرفة بن العبد

محفوظ داود سلمان

أنا ربيب الكأس والندمان والفيافي
أسكرُ في قصيدتي
أنامُ في مطلعِها أُمزّقُ القوافي
في داخلي الآخرُ يستسقي الصدى
. . . يحاور الشيطان
يخترق الجحيم والأعراف أو ينادم النيران
يعابث الروح محطّماً رواسم القبيلة
ممزقاً أوتادها منثورةً للريح والقتام
في داخلي تزهر صحراءُ من الشيح
وفي زوادتي خبزٌ من النسيان
من خمرها الصبوح في ثمالةٍ أنام
أو ساهراً في مطلعِ القصيدة، الأطلال والخيام
ساهرةٌ معي تحطمُ الكؤوسَ والجرار
في داخلي الآخرُ مسلوبٌ وفي غربته ممزّقَ الأردان
يرحلُ في عبـاءة الليلِ ، يغادرُ القبيلهْ
مهجورةٌ أعماقه، ينامُ في جديله
في زهرةٍ مبتلة يموت أو تستلب الاشعار
ـ غارقةً في كأسهِ ـ مهرتَهُ الأصيله

* * *

أسريتُ في مِنفىً من الرمالِ والوهاد
زحفتُ في قصيدتي سكران
أنا ربيب الكأس والندمان
هوّمتُ في البيداءِ نلتُ ما يراد
وربما يأتيكَ بالأخبارْ
من لم تزوِّدِ، الرؤى تضيعُ، والإنسان
مغتربٌ في داخلي يهيم في الأبعاد

أبحرتُ في العروضِ ، ضعتُ في قرارة الاوزان
هربتُ في قصيدتي
صرختُ في أطلالها القديمة
كأنني أنفخ في الرماد
أو أسْتدرُّ الماءَ من ضروعها العقيمة

* * *

حملتُ فوق كاهلي الصدى
عبرتُ أقماراً من السراب
ركبتُ في هوادج الريح ونمت في اليباب
ورنقت بي آلة الزمان
رأيتُ ديك الجنّ في كأسٍ من الدماء
يهوي ويستغرق في خمرتهِ
أو يندب الصحراء
في الطيب مغموراً سحيمُ هاتكاً ستارة القصيدة
وعابثاً في شعرها مستطلعاً سماءَها الوحيدة
أنا سميرُ الليلِ والخمرةِ والندمان
أنا رفيقُ الخيلِ والنجودِ والكثبان
أعودُ من مفاوز الذات إلى الخيام والفيافي
أخرج من قصيدتي وأهجر القوافي
أصرخ في الآماد والآفاق والبلدان
أبحث عن حقيقتي . . .
لعلّها شاخصةٌ في الحان
لكنها مُتْعَبَة تنامُ في القصيدة
تبحثُ في الأوزان
عن خيمتها الشريدة

بغداد

«صخرة البداية» لماجد السامرائي:
مغامرة الموت الفاعل

مصطفى الكيلاني

كتاب ثانٍ لماجد السامرّائي بعد كتاب الماء والنار يستقطب الأجناس الأدبية، يدمّر الحدود، يهلك المراجع، وإذا النصّ ضَرْبٌ من الانفقاد يدعو القارىء إلى أن يتخلّص منذ البدء من مرجعية الجنس الأدبيّ الواحد والرأي الواحد.

فماذا يمكن لـ «أنا» - الراوي في نصّ صخرة البداية أن تفعل وكلّ الأوراق مكشوفة: «أنت إمّا قاتل أو قتيل»[1]؟

وعند الالتجاء إلى اللغة لا ينفذ الراوي إلى العالم الآخر المُرْتَجَى بل يكتفي بتطليق «عالمهم» إلى حين فيتحول القتل من هواية النسف ومحاصرة الذاكرة والرؤيا إلى موتٍ فاعل إذ «الكلمة وسيلة قتل وقتال[2]» من نوع خاصّ تخترق كثافة الوجود وتحتفر في تراكم طبقاته أنفاقاً.. ويتبدى النصّ معابر متداخلة تندفع صوب مخرج لا يتحقق في ظاهر البناء، وإذا المعابر تفضي إلى معابر أخرى وشعيرات الذاكرة تدق في بحر سوادٍ لا يتراءى منه إلا البريق الخافت سرعان ما يشع وسرعان ما تكتنفه الأقبية العميقة.. كان على أنا - الراوي أن تلتزم «بالانحياز للذات» في زمنٍ ترسب في وجهين: «قاتل أو قتيل». كيف تجتزىء الذات ذاتها فراراً من رعب الهلاك؟ إن الأنا المفتوحة على الذات عاشقة للموت عشقها للحياة أصابتها النكسة تلو النكسة وهي لذلك تعلّمت أن تفصل بين الموت والهلاك، فرفضت الخضوع للموت الجماعي الذي هو هلاك قاتل والتزمت بالسير في درب الموت الفردي تحدد غايته وترفض به السبل المسطورة كما أبو هريرة في حدّث أبو هريرة قال.. لمحمود المسعدي[3]، فبديهي أن تغرق الذات في نرجسية مدهشة عندما يحدث انشطارها وتكون موضوعاً يتموضع ذاتاً متأملةً ويتحول الشق الثاني منها إلى فاعل يرتد إلى مركزه المتوتر كلما تعمقت الرؤيا واشتدت غرابة المرئي واتسعت المسافة الفاصلة بين المشاهِد والمشاهَد.. وتَعِنّ ذات الراوي كهفاً ينغلق لينفتح على مفازة ليل وجودي بثغرتين: الخوف الذي يربط «الأنا» بمحيطها الاجتماعي والحضاري وهي ثغرة تعدم الإرادة وتهدد كثافة الذات وتمركزها بالاندثار، وثغرة الحب حيث اللذة والموت يتعانقان كي يتمظهر الموجود موجوداً فاعلاً... وحينما يشتد الخوف وتنفتح بؤرته لتستقطب الحركة في زمن الحظر وكبت الجسد والعقل والنفس لا يبقى للذات إثباتاً لكينونتها المهددة بالزوال إلا أن تلوذ بذكرى الرحم الأولى لتستعيد بعنف اللحظة أنوثة الماء، ولكن الحاضر بقلاع فضائه المتراصّ يمنع الذاكرة من تخطي الكثافة إلى شفافية التمثل: «يستقبلك حنان الأم فتلتقيه، هو الآخر، عند معابر الحلم، يتحداك الزمن فتنسحب» يغتال أحلامك فتصمت، يفتش ذاكرتك فتستسلم..»[4] وترتد النرجسية إلى صحو الذات بالبكاء[5]، وحينما يصحو الطفل - دفين الزمن الأول - في صدر الكهل تضطرب النفس لأن الطفولة هي أيضاً سبيل مقطوعة تفضي إلى الكهف من جديد، ويترصّد رعب «الآن» ذاكرة من يريد الانفلات من سطح الوجود المعطل، ويدور النصّ بمجالاته السرديّة وحواراته الداخليّة في فضاء مغلق، يتوهّم القدرة على

---

(1) ماجد السامرّائي: صخرة البداية - الأردن - دار الكرمل للنشر والتوزيع ١٩٨٨، ص: ٨.

(2) السابق - ص: ٧.

(3) محمود المسعدي: حدّث أبو هريرة قال - تونس - الدّار التونسية للنشر، ١٩٧٣.

(4) صخرة البداية - ص: ٧.

(5) السابق - ص: ٧.

تعقّب السبل وتخطّي تداخلاتها، ولكنّ القهر أعنف في الارتـداد من دفق الحركة، وليس «للأنا» في تشرذمها بين السبـل ما يجعلهـا قادرة على مواجهة رياحه العاتية. .

ماذا بقي للذات أن تفعل وهي سجينة كهفها محكومةً بـالعجز في دائرة الهلاك؟ أن تستعيـد الماضي؟! ولكنّ هـذا الزمن لا يخلو أيضـاً من طاعون الحظر: «وحين نقفز بالتاريخ إلى الـوراء نجد الكثيـر ممّن دفنوا أسئلتهم بالصمت قد ماتوا ـ وهم يتـأهبـون للكلام ـ، ولكنّهم لم يفعلوا. . لم يتكلموا. . »[٦].

أن تلتجىء إلى الحلم؟ السؤال؟ التخيّـل؟ المجـاز؟ لقـد أفضت دوّامة هذا العصر بـ «أنا» ـ الراوي متشكّلة في وجـوه مختلفة إلى ثـابت واحد يجعل الحياة تَقْبَلُ بالرغم من قوى المنع المختلفة، وهو أن تسير في درب الوجود بفرح الموت الفاعل شأن «الصديق» الذي «إذا مشى عاشقاً تبدو الحياة «أمامه وكـأنها سرب من الفرح، أمـا إذا اشتعل الغضب في صَدْرة فإنّه يَتدفّع مثل نار في بيدر، وكان يتدفّق عـطاء، فلا يُعْرَف الحصاد منه مَوْسِماً. . »[٧]. وَتغيض سبيـل التذكّـر في زمن يدور على نفسه كالصخرة تنغلق بشراسة اللحـظة المُعَطَّلة، ولا يبقى للصـديق إلاّ أنْ يحزن دون يـأس، فتنفتح ذاكـرة أنا ـ الـراوي على «الفتى الذي يحمل طوق الياسمين»، يلهج بـالحكمة تلو الحكمـة في المواقف الصعبة، فهو صامد كالرمح في وجه الزمن الفاسد، يحـارب من أجل الكلمة ويتحدّى الرداءة وَلا يستسلم لِقُوَى الحَظْر، إلاّ أنّـه «كالصديق» يُـدْفع إلى الحـزن وتصطدم الـذات بمحيطهـا ليستقطب الكهف إنْسانَه في كلّ الحالات وترتدّ الـرغبة إلى صَحْـرَاء الهلاك. . إنّ «البكـاء» و«الحزن» والتشرّد حتميّـات واقع مسكـون بـالخـوف: «كـان يروي لنـا أنّه يـرى كلّ مَـا حَـوْلـه يـرتجف: من الشجـر إلى البشر»[٨]. وإذا كـان الخوف في معجم «الرجولة» القـديم نقيصَة لا تُغْتَفر والبكاء نزولاً من علياء الذكورة إلى قاع الأنوثة والطفولة مثـل الجنون ترهّل عقل فإنّ هذه الـدوالّ في سياق هـذا العصر «رجولـة» أخرى و«ذكورة» تعانق رحمها الأولى وَتُجل طفولتها التي بها تتفـرّد وَعْياً يستكنه الأشياء بحميمية، بعيداً عن الوسائط التي تقضي عـلى اللغة بأداتية الانفصال عن قداسة تمثّل الحيـاة. . وفي مقام هـذه الطفـولة الممتدّة يتسامق «الفتى الذي يحمل طوق الياسمين» في دائرة الـرعب لأنّه يُبْصِرُ العالم بقلبـه و«يحمل التعب الخـلاّق في صدره»[٩] وتتكثف صور هذا الفتى على لسان «الشيـخ» ورواة آخرين فـإذا هو إشراقـة الوعي تخترق التكرار بالحكمة والحلم، ويُقرّ «الفتى» بعزائمه المتعاقبة من غـير أن يستسلم لأنّ القـوة التي بهـا يُكـابِـرُ أقـوى من الـرعب وَمُتْرفيه، وَلا تنفصـل ذات الفتى عن الآخرين، فهـو من جيل فتح عَيْنيْه على قرص شمس باهت يزوّق السماء وَلا يُرْسِل أشعَّته، وليس بإمكانه أن ينظر إلى العالم بمثاليّة من سبقوه: «وضعونا في لجّة الحلم ومضوا. . كانت حياتهم مثالية في الإيمان. . مثالية في الصفاء ومثالية في الشقاء أيضاً حتّى لنحسبها من غير هذا العالم الـذي يقترب منـك بالمخالب والأنياب. . »[١٠].

كيف الخروج من دوّامة السبل المُعَطّلة؟

وكأن هذا اللغز المتكرّر هو الخيط الوحيـد الرابط بـين تمفصلات النصّ المُغْلَق. . إنّها المتاهـة تجعـل الحياة والموت في خطّ واحـد، وتنزل بالرعب إلى آخر المنحدر وتصوّب النـظر إلى فوق فـلا تُبصر إلاّ الليـل وَمَا يُشبـه مَعَابر الذاكـرة ترتعش بقـوّة من يريـد الانفلات من سجن مؤبّـد. . وليس غـريبـاً أنْ تلوذ الـ « أنـا» بشعـار الأمـل ومتكـرّرات من أهمّها حلم الشجـرة قَـدْ يُعَلّلُ بحـاجـة النفس إلى الانغـراس في أرض زلقـة، وكـأنّ الشجـرة صـورة للقلب ينغـرس بجذوره في قاع الوجود ليشحن الموجود بقوة الوعي الـذي به يفـرّق بَعْضاً من كثافـة ذلك الـوجود وينسف الحـدود بين الـذات الواعيـة والأشياء، فتعود اللغة إلى شعريّتهـا البدائيّـة وينطق العـالم بما فيـه، وبذلك تتحدّى «الشجرة» بحـر الوجـود اللاّمتنـاهي بمَا لهـا في وعي الإنسـان من قدرة عـلى التخيّل يـزرع في رحم ذلـك الـوجـود معنى إنسانيّاً مُتَجَدّداً.

وليس غريباً أيضاً أن يتكرّر موضوع الـطفولـة لأنّ «الفتى» ـ وقد أعلن العصيـان في وجه الـزمن العقيم ـ مُلْزَم بأنْ يـدفع الحـركـة في اتجاه الماضي أو يـدير القـارب صَوْب الآتي المجهـول، وفي الحـالتَيْن تكـون الطفـولة عَـوْداً إلى الماضي ونـزوعاً إلى المستقبـل، تُحْيي واقعاً تَمَضيّ وتسعى إلى تـأسيس واقـع آخـر لا يمكن رسم معـالمه بـذاكـرة مُجزّأة ووجدان تتجاذبه قوى مُتنازعة. ويهتزّ المكان الذي يتحـرّك فيه وعي الـوجود، وإذا «المدينة» مـدينتان: مـدينة تخـافهـا (تخـاف أن تبتلعـك، أن تضيّعك) ومـدينة تخـاف عليها (مـدينة تعيش في قلب المجهـول المعلوم)[١١]. كيف الانفـلات من الازدواجيّـة في الـزمـان والمكان؟ كيف الخلاص من سجن الغياب؟

فهـذه «الحبيبـة» تبحث عنه، تقـترب منه وهـو البعيـد عنهـا أو المُبْعَـد، وهذا الحبّ الـذي كـان يـربط بينهما في كيـان واحـد أصبح مسكوناً بالغربة. . . .

إنّ «الحبيبة» هي الملاذ الـوحيد، حـاضرة غائبـة، واقعُ وإمكـانُ واقـعٍ : «قلت: أهرب إليْـكِ. . لاَ مَرْفـأ لي سـواك، وَلاَ بَيْتَ يُؤْويني سوى هذا القلب، وَلا عالم لي غير عَيْنَيْك. . »[١٢].

تلك هي «الحبيبـة»، «الأميرة» الصـامدة في وجـه الزمن، أنـوثـة صـادقة تمسح عن جبين «الفتى» أتعـاب القرون وتـنطقه بـالحكمـة

(٦) السابق ـ ص: ٨.
(٧) السابق ـ ص: ١٠.
(٨) السابق ـ ص: ١٨.
(٩) السابق ـ ص: ١٨.
(١٠) السابق ـ ص: ٢٩.
(١١) السابق ـ ص: ٥١.
(١٢) السابق ـ ص: ٦٢.

وَتشحنه صَبْراً وتحدّياً وإصراراً على مواصلة السير في الدروب الملتوية. وإذا صِفْر البداية تجاوز لآليّة الاندفاع والارتداد وقطع مع السُبل الوَهميّة وتحرّر نسبيّ من نرجسيّة فَرَضتها قوى المنع لِتذْرأ بها الذات هجمات الآخرين. . لقد اختار «الفتى» معابر الأنوثة يتيه فيها بعيداً عن السبيل الواحدة والفكرة الواحدة وآثر الموت الفرديّ - يُبْدعُ به فَرحَه - على الهلاك الجماعي، وَفضّل حضارة الغد على شعارات تُرْفع لِتُخْفِيَ عَجْزاً في حجم الذاكرة المقبورة.

ولكن، كيف تكون البداية بدايات، ويُبْعث جيل التأسيس الحقّ؟ كيف يُوَدّع «الفتى» إلى الأبد مَفازة الوثوق ويحقّق عَدَمه الفاعل؟

(تونس)

فصول

محمد الغزي



نحو مُنْحَدَرِ الشَّمْسِ تمضي القوارِبُ مُثْقلةً بالطّيوبِ
ومُثْقَلةً بالشّموسِ تَسِيرُ خيولُ القبائِلِ
مَاذَا سيبْقَى على كفِّهِ الطّفْل؟
لا شَمْسَ في آخِرِ اللّيلِ، لا نخْلَةَ في المَسَالِكِ
كُلُّ حِجَارتِهِ أَوْغَلَتْ فِي ضَبَابِ الخَرِيفِ،
وَجدَّتْ ينابِيعُهُ فِي الرّحيلْ.
يَا لِهَذَا الصَّبِي!
من سَيرْقَى نوافِذَهُ إنْ سَجَا اللّيلُ؟
مَنْ سَيُسيّجُ بالجَمْرِ حُجْرَتَهُ؟

من سَيمْلأُ رَاحَتَهُ بالمصابِيحِ ؟
كلّ الحَدَائِقِ خارِجَةٌ
خَارِجُ زمّجُ السَماءِ
هَذِي حِجَارتُهُ أوغَلَتْ في ضَبَابِ الخريف
وَجدَّتْ يَنَابِيعُهُ فِي الرّحِيلْ.
من إذَنْ بَعْدَها سَوْف يَأْويهِ في اللّيلَةِ البارِدَهْ؟
من تُرَى بَعْدَها
سوف يَأْتِيهِ بالشّمس واللّيلِ
في رَاحَةٍ واحدَهْ؟!!

قصة قصيرة

زمن الأحلام

هيام محمد

في ليلة.. حلمتُ أنّي أسرع في مغادرة الدار صباحاً.. كنتُ المسؤولة عن جرس المدرسة وقد تأخرتُ كثيراً مما جعل الشعور بالتقصير يسكنني ويثير فيّ الاضطراب.

لم أرتشف من كوب الشاي الذي أعدّته أمي سوى قطرات.. الشاي المهيّل والمجهّز بطريقة متقنة غير معقولة... البيضتان المسلوقتان ظلتا تشغلان فراغ الصحن الصغير دون أن ألمسها.

على رصيف الشارع وقفت غير مرتاحة.. ساقي اليمنى تحتكّ بأختها اليسرى وتتململان.. سرعان ما انتهى قلقي في تأخير جديد إذ وقفت بجانبي سيارة أجرة.. جلستُ خلف السائق وبجانبي جلست امرأة بدينة كانت تربط شعرها بمنديل مخطّط أزرق غامق وأزرق فاتح.. لم تكن كبيرة في السن لكن تقطيبة عميقة ظهرت بين حاجبيها الأسودين أعطتها مظهراً أكبر... خصلات من شعرها نافرة من المنديل كانت مخططة هي الأخرى ولكن باللونين الأسود والأبيض.

رجل يجاور سائق السيارة بجلسته كان يدخن سيجارته نافثاً دخانها بطريقة تجعله يطير نحو وجهينا، أنا والمرأة بجانبي.

شعاع الشمس يسقط على الشارع الطويل مما جعل أرضه تبدو ملتمعة.. انسلّت أفكاري ببطء من البيت نحو المدرسة.. أطبقتُ جفنيّ دون مكابدة.. لكن....

وقبل أن أستشعر قليلاً من الراحة تفجّر صوت صفارة الإنذار...

فزعتُ كأنّ لطمة قوية التصقت بوجهي.. زعيق ممدود طويل متقطّع وكأن الأرض تزفر صراخاً.

أسرعت السيارة، وكذا فعلت كل السيارات في الشارع حتى أصبحت شبيهة بسرب من الطيور المفزوعة.. شرطي المرور يحرك ذراعيه بسرعة مثل رجل آليّ وهو ينظم عملية المرور.

نظرتُ إلى وجه رفيقتي في الطريق فوجدت تقطيبتها قد ازدادت عمقاً، وخوفاً مثيراً يملأ قسماتها ويجعلها أكثر تجهماً واتزاناً.

فرمل السائق بقوة.. اندفعت المرأة لترتطم بي رامية ذراعها الثقيلة على صدري.

كنتُ أحلم.. قبل أن أستيقظ وحتى أثناء الحلم كنت أدري أنني أحلم.. حين استيقظتُ وجدت نفسي في فراشي أسمع صوت جرس التنبيه للساعة المنضدية.. ابتسمتُ لنفسي وأنا أفكر بأمّي.. استرجعتُ حلمي ووجه رفيقة الطريق التي ارتمت فوقي وكان يشبه وجه أمي...

إنها في المطبخ الآن تجهّز الشاي اللذيذ بنكهة الهيل العطرة، وتسلق لي بيضتين لا آكل إلّا واحدة منهما.. ترتشف قهوتها وتنتظرنا أنا وأخي لنفطر أمام عينيها.. كم مرة طلبت منها البقاء في سريرها... فأنا قادرة على تجهيز الفطور بدلاً عنها، لكنها كانت ترفض بشدة.

تململتُ.. الفراش دافئ وجسدي ملتحم به...

لكن أنفاسي مازالت مكتومة كما كانت في الحلم.. قفزتُ ملسوعة بخوفي حين اكتشفتُ ذراعاً حقيقية ثقيلة ترقد فوق صدري مثل صخرة.. تعثرتُ بكرسي ووقفت أحملق بالغرفة نصف المظلمة بسبب الستائر السميكة التي تغطي النافذة.

الغرفة غرفتي لكن أثاثها ليس أثاثي.. حملقت بالفراش فإذا بجسد طويل لرجل غريب يحتله..

«ـ مَنْ هذا؟».

اقشعرّ بدني وأنا أفكر بالغريب الذي ينام في فراشي..

ركضتُ إلى المطبخ.. إلى أمّي.. لكن تيار ماء ثلجياً انسكب

فوق رأسي فغمرني. . ارتعشتُ وأنا أجول بنظراتي. . المطبخ ساكن، خال من أمي ومن كوب الشاي والقهوة الخالية من السكر، ومن البيضتين المسلوقتين. .

تراجعت مخذولة. . مررتُ بغرفة الجلوس. . أرائكها جديدة، ضخمة، وفيما بينها تتوزع باقات جميلة من الورود الورقية البّراقة. .

الغرفة غريبة. . .

إذن. .

لم أستيقظ من نومي. . أو بالأحرى كنت يقظى، أما الآن فأنا أسيرة نوم مكتّظ بالكوابيس. . .

في لحظة تذكرتُ أخي. . هرعتُ لغرفته واقتحمتها مثل صاروخ. . .

لكن لم يواجهني إلّا السكون والفراغ الصامت بلا رحمة. . الفراش كان خالياً من التجاعيد، والغرفة موحشة. . مكتئبة كأنها وجه امرأة استراحت لتوّها من نوبة بكاء شديدة. .

فهمت، وازداد يقيني. . صفارة الإنذار كانت حقيقية، وكذا قناع وجه أمي الذي الصقته المرأة البدينة على وجهها. . كوب الشاي الذي لم ارتشف منه إلّا قطرات. . . أما الآن فأنا محاصرة بكابوس. . أنام في غرفة غريبة مع رجل مجهول يغويني بقطع أثاث جديدة يزرع فيما بينها وروداً غير طبيعية. . عدتُ إلى الغرفة وأنا أطمس صوت قدميّ في نسيج السجادة الصوفية المفروشة أمام السرير. . . ينتفض قلبي بعنف ويملأني بنبضاته، فأسمعها بأذنيّ ورأسي، وبأصابع كفيّ المرتجفة.

تقدمتُ ومعي أملٌ صغير. . أن أدخل الغرفة فأجدها غرفتي الحقيقية. . لكنني رأيتُ الرجل يغط في نومه. .

رجل في حلمي. . .

تفحصتُهُ وتساءلتُ في نفسي. .

ما دام رجل أحلامي. . لمَ أجده مختلفاً عن فارس الأحلام الذي عاش في خيالي أبداً؟

تأملتُه خائفة. . مترددة. . رفعت رأسي فتوقفت عيناي على صورة. . يتألق فيها الرجل ببدلة سوداء أنيقة ويحتضن امرأة جميلة بثوب زفاف أبيض طويل. . امرأة مبتسمة بوجه مشرق. . . اعتراني الضعف والشحوب وأنا أنظر إلى وجه العروس فأجده وجهي. . سعيداً مشرقاً مزهواً بتاج الورد الذي يطرّز خصلات الشعر حواليه. .

خطفتُ لي ثوباً معلقاً وانسللتُ بحذر إلى غرفة أخي. . غيّرتُ ملابسي وركضتُ إلى الطريق. . .

أين أمي؟. .

أين بيتنا وحياتي الحبلى بالآمال والفرح والسعادة؟

كل امرأة التقيتها في طريقي كانت تحمل وجه أمي. . فقد رأيتها تسير في طريقي. . قريباً مني. . ورأيتها جالسة داخل السيارات التي مرقت بمحاذاتي جميعاً، وواقفة أمام كل الحوانيت التي عبرتها وأنا

أسير متسكعة بقدمين مغلولتين بخوف مجهول. . لم أصل بيت أختي الكبيرة إلّا بعد عناء. . رفعتُ إصبعي نحو جرس الباب وضغطت دون توقف. .

أطلّ عليّ وجه أختي متزاحماً مع وجوه زوجها وبناتها. . .

استقبلتني بصوتها الأمومي الملهوف:

- ما الذي حصل؟ زوجك!! هل هو بخير؟

لم يكن بإمكاني أن أريق الدموع المحبوسة بين جفوني، فالذهول الذي سيطر عليّ كان أقوى من دموعي. . .

- أين أمي؟

سألتُها بوهن. .

- ماذا؟

- أمي. . لم أجدها. . حتى أخي لم ينم في غرفته ليلة أمس. .

- هل أنتِ مريضة؟

صاح أخي وهو واقف أمام باب إحدى الغرف يفرك عينيه الناعستين. .

كان يصرخ كأنه يتهمني بالجنون. . .

- أنتَ هنا!!. .

شفتاي ترتجفان وجسدي يرتعش فقد شعرت بالتجمد. . تلقفتني ذراعا أختي نحو الداخل. . جرعت فنجان القهوة الساخن فاحترق بلعومي. . فتحتُ فمي لألتقط هواءً بارداً فلقمني أخي بسخريته:

- لعل زوجها ضربها. .

ضغطتُ على أسناني. . عيناي تلسعاني وهما تتفحصان وجوههم وهي تأسى لي. . كل وجه يعبّر عن أساه بشكل مختلف. .

قالت أختي ملتاعة:

- استريحي اليوم عندنا. . سأتصل بمدرستك. . .

سيطر عليّ يأس كبير. . انتهى السلام الذي ظلّل عمري مثل خيمة. .

لو حكيتُ لهم عن حلمي ويقظتي لتصوروا أنني مجنونة، ولأجهشت أختي بالبكاء. . .

تُرى: هل يمكن أن تكون حياتي قد تحطمت، وانتهى الفرح منها إلى الأبد؟. . .

اختلستُ إحدى البنات الصغيرات وكانت في العاشرة من عمرها. . . أجلستُها بجانبي ومسّدتُ على شعرها. . .

عيناها الطويلتان تحملقان بي بقليل من خوف.

سألتُها وفتافيت أمل تتعثر فوق شفتيّ:

- حبيبتي. . قولي لي: أين أمي. . جدتك. . والدة ماما؟

أجابتني ببراءة وبلا تردد:

- جدتي ماتت يا خالتي. . هل نسيتِ؟ ماتت قبل أن تتزوجي. .

دون قصد منها غرست خنجراً صدئاً في صدري وابتدأت بالحفر. . . تظاهرتُ بالنعاس. . . أسبلتُ جفنيّ. . لم أطلب منها أن تتركني وحدي، لكنها ابتسمت وغادرتني. تمددتُ في فراش الصغيرة

وتقلبتُ.. هواجسي كانت تخزني في كل جوانب جسدي وتشعل فيّ الحرائق... قبل لحظات كنت متجمدة مزرقّة، والآن تشبّ النار في أعماقي ملتهبة ومحاصرة داخل جسدي...

همدت حركتي تدريجياً وتسلل الحذر إليّ كأنني لم أنم منذ ليال.. لفّني النعاس والخمول بالظلام.. قبل أن أنزلق بين موجاته التمع في رأسي سؤال أضاء ذهني وبدّد ضبابية أفكاري...

كيف هي العلاقة التي تربطني بالرجل الذي تركته نائماً في بيتي؟.... هل يحبّني حباً متميزاً كما تمنيت دائماً أن يفعل الرجل الذي أرتبط به؟

قررتُ العودة إلى بيتي والتعرف على حياتي الجديدة وعلى شريكي فيها... انسللتُ خارجاً.. طريق العودة كان أقصر...

ترددتُ قليلاً، لكن الفضول والرغبة في معرفة الرجل المدعو «زوجي» كانا يجرّاني بقوة كما تجرّ الخيول الفتيّة القوية عربات أصحابها.

وضعت المفتاح في ثقب الباب بيد مرتعشة.. ضوء الشمس يغمر الدار.. لحقت شعاعه الممتد نحو غرفتي، لكنني سمعتُ صوتاً سمّرني في مكاني..

استدرتُ..

كان صوتاً تصدره عادة ربة البيت حين تؤدي أعمالها المنزلية... التقطته أذناي واستوعبه عقلي ثم امتصته مسام جلدي.. شربته وأسكنته أعماقي..

أسرعتُ إليه.. إلى الصوت.. صوت جسد يتحرك.. صوت أنفاس امرأة منشغلة بعمل ما، فقادني إلى المطبخ.

تلقفتني رائحة الشاي المهبّل فرميتُ بنفسي إليها..

كانت أمي ترتشف قهوتها، وبيضتان مسلوقتان تملآن فراغ صحن صغير قرب كوب الشاي المجهّز لفطوري.

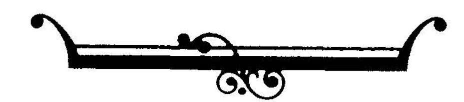
بغداد

الرواية والسياسة

في حوار مع الروائي

فتحي غانم

ماجد السامرائي



يبدأ الكاتب «مشروعه» في الكتابة، ومن خلالها، وهو ينشد الحقيقة التي تقوم على فهم العالم، وفي رأسه حلم تغييره.. واضعاً الذات ـ ذاته هو ـ في مواجهة هذا كله، ومدركاً أن الفن موضوعه الإنسان، بل إنسانية هذا الإنسان. ومن هنا يحيا به هذه العلاقة الممتدة بالحياة إلى الوجود، وبالآخرين أيضاً. أما علاقته، هو، بنفسه فغالباً ما تكون علاقة معرفة شاملة بمنطلقات هذا التغيير (الذي يعيشه حلماً)، وبأساسيات التعبير الذي يبني به، ومن خلاله تصوراته عن الإنسان في محيطه، وفي عصره: بما يعيش ويعاني.. وبما يقيم من علاقات، أو يحقق من فهم للقضايا ووعي بالمشكلات التي يحياها عصره، أو يحياها هو في هذا العصر. محاولاً، في ما يكتب، أن يخلق من الدوافع، فكرية كانت أم عاطفية، ما من شأنه أن يجعل من حياة الإنسان (المتلقي) صبوة تغيير. مغالبة وتغلّباً.. إلى جانب ما يبثه في أطواء العمل الأدبي من «حسّ جمالي» هو، بطبيعته، عامل تغيير في الحياة بما له من أثر وتأثير في حياة الآخر (المتلقي).

ومع أن هذه الحالة عقّدت صلتنا بالحياة، على مستواها العربي، على نحو أصبحنا نسأل فيه عن «فاعلية الكتابة» و«عضوية المثقف»، وعن «أهمية الكلمة» وما لها من «دور» في اكتشاف الواقع وكشفه.. فإن تساؤلاتنا هذه خلقت فسحة أكبر للتعبير، وجعلت الكتابة عملية أكثر ارتباطاً بالحلم في حياة الآخرين، وإن كانت في حياة البعض منهم قد جاءت تعبيراً عن صراع من أجل اكتشاف القوانين الموضوعية التي تحركها، أو تلك التي تلعب دوراً أساسياً في مجرى العلاقات فيها.

وإذا كنا نقترب بهذا «المعنى» من العمل الروائي ـ المؤسس على مثل هذا التبصّر والإستبصار بالواقع، فلأن الرواية فن لا يتعامل مع المجردات، وإنما هي تعبير عن حياة، وعملية اكتشاف لهذه الحياة، بما يتداخل فيها من أشكال ومعطيات وصيغ.. منها «السياسي» ـ بمعنى ما يعكس من واقع الصراع هذا ـ ومنها «الجمالي» ـ في ما يقيم من مبنى وجود في الوجود.

من إحدى هاتين الزاويتين أتداول في الموضوع (الكتابة والسياسة، أو الكاتب والسياسة) مع واحد من روائيي عصرنا البارزين: فتحي غانم. فهو روائي يعيش عصره بمزيد من الاقتراب منه والتداخل مع مشكلاته.. منغمر، فكراً وموقفاً، في صراعاته التي لا ينسحب منها، وإنما يتعامل معها بموقف، ومن خلال موقف.. بحسّ فني، وقدرة على الملاحظة، ومقدرة ناضجة فنياً على بناء عالم له الكثير من صفاتنا، وفيه يتحرك جانب غير عادي من حياتنا.. فتقوم هذه الحياة وتنهض، أو تسقط وتنهار.

من هنا يمكن أن نصف أعمال فتحي غانم الروائية بأنها **حصيلة حياة**، بكل ما يشتبك في هذه الحياة، أو معها.

وإذا كانت السياسة هي «فن إدارة الحاضر» و«القدرة على استشراف المستقبل»، فإن هذا «المعنى» هو ما يتأكد عبر معظم أعمال هذا الروائي.. معبّراً عنه بطريقة خلاّقة، وكأنها تجربته هو.

على مثل هذا الموضوع يقيم فتحي غانم كتاباته الروائية.. ومن خلاله يبلور خصوصيته الروائية التي تقوم على معرفة الواقع معرفة نقدية ـ أي فهم تداخلات هذا الواقع المعقدة، وتعارضاته الفكرية، كاشفاً فيه عن بعض التوجهات والاتجاهات التي تتجاذب الإنسان في عصرنا هذا على نحو ما، بفعل ما لها من قوّة الأثر والتأثير، وبما للإنسان من انتماء إليها، عميقاً كان هذا الانتماء أم سطحياً. وهو ما يجعل من العصر «مصدراً» و«مجالاً» لموضوعه الروائي.. وكأنه، بعمله هذا، يعيد للواقعية زخمها الذي فقدته في كثير من الكتابات التي تلبست «قوانين» هذه الواقعية.. فإذا هو يعطيها من الحياة ما يجعل من عمله عملاً بعيداً عن أن يتبعثر، أو يتشتت في شكلية بحتة، أو شعارية فجّة. فهو كاتب يعيش بإحساس مدهش تجاه الواقع، وفي اكتشاف حركة هذا الواقع والبشر فيه، وما يؤسّسون فيه من علاقات. فلا يملك أحياناً غير صرخة الاحتجاج.. وفي أحيان أخرى يكتفي بأن يملأ المساحة التي يتحرك فيها «بشره» بالألوان. فهو يعرف كيف يجعل منها فضاءً زمانياً مليئاً بالدلالات التي ينبثق عنها كل «تعبير موقفي». وقد يتحدى، مغامراً بالواقع معه وكأنه مليء برغبة **إعادة صياغة العالم** الذي يثقل أجواء البشر، أو يثقل البشر أنفسهم أجواءه..

وإذا كانت الحياة، والأحداث، والعلاقات تحاصر هذا الإنسان عنده، فإنه - أي الإنسان - في أي موقع كان من «الزمن الروائي»، مكاناً وحدثاً، يرفض أن يكون هامشاً، أو على الهامش. إنّ الفنان فيه يتوزع بين ا لإنسان والإنسان الضد. . وكأنّ «فتحي غانم» الروائي **معنيّ بواقع يتبدّل** - وهذا جانب آخر من جوانب **الرؤية السياسية** عنده - خصوصاً وأن هذا الواقع يشكل الهيكل الأساسي لكتاباته. .

لذلك نجده بعيداً عن **الواقعية التي يحاصرها الواقع** - أي تلك التي تتجمّد في مفهوم. إن شخصياته تعيش في عالم هو عالمنا الحياتي، بإشكالاته الخاصة. . ولكنها وحدها التي تحرّك هذا العالم، وتتحرك به. قد تبدو هذه الحركة محدودة في حالات، ولكنها، في جانب أساسي منها، **حركة شخصيات** تعيش عالمها هذا، وفيه، وهي على تماسّ مباشر معه في صراعاته. لذلك لا نجدها تنطق بما يمكن أن يعدّ «كلمات ميتة» أو «مفرغة المحتوى». . وإنما هي تفكر لتتكلم. . وتخطط، وتعمل - وهذا جانب آخر من **الرؤية السياسية** عنده. كأنّ كل واحد من شخصياته يخطط جيداً لما يقول، ولذلك فهو يعني ما يقول، حاملاً في داخله رسوبات من تجارب حفرت عميقاً. فهي (أو هكذا تبدو) فريسة واقع يعكس أوضاعاً متداخلة، صعبة ومعقدة في كثير مما تفرز من مواقف، أو تكشف عنه من اتجاهات. . وكأنها تعبّر عن لحظات حاسمة من تاريخها، وإن كان هذا التاريخ أصغر بكثير من «التاريخ العام». ولكنه، على صغره، له تأثيره، ومجراه الخاص في هذا التاريخ الكبير، وقد ينتقل تأثيره هذا إلى بعض ما يتخذ من مسارات.

وبالمعنى الذي يكون لمثل هذا التوجه يجعل «فتحي غانم» دوره في الحياة الاجتماعية **دوراً نقدياً**. أما وسيلة هذا النقد فهي الرواية. والنقد قد يكون إجهازاً منه على مجتمع، أو شريحة منه، في حالة تحلّل. . وقد يكون للبناء والتغيير. فهو يتحرّك، روائياً، بدافعين:

- **دافع الوعي بالحياة ومحاولة معرفتها في بعدها الإنساني - وهي معرفة مختلفة**، جوهراً، عن المعرفة العلمية. .

- **ودافع نقدها الذي ينطلق فيه من من سؤال أساسي** يتصل بهذه المعرفة، ويبنى عليها. . وهو: كيف يمكن لنا أن نَنْفُذَ بهذه «المعرفة» إلى محيط مجتمعي ولا نترك فيه زاوية غير مضاءة أو مكتشفة؟ - نافذاً بسؤاله هذا إلى بنى اجتماعية تحاول، دائماً، أن تمارس حياتها داخل محيط علاقاتها، لتضمن نفسها واستمرارها.

فإذا كان بعض الكتّاب ينطلقون من تحليل ما في عملهم الروائي، فإنّ «فتحي غانم» يبني تحليله هذا على أساس نقدي - بالمعنى السالف - فيتناول «واقعاً» عرفه في جزئياته وتفاصيله، مقيماً نقده له على مضمون فكري واجتماعي - هما السياقان العامان والأساسيان في روايته. .

وهو في نظرته هذه وموقفه يضع وقائع روايته وأحداثها دائماً في عالم دائم التغيّر والتبدّل والتحوّل. بل إن المجتمع نفسه هو في حالة التحول هذه. لذلك فإنّ العديد من شخصياته غالباً ما تأتي وكأنها «إفرازات تاريخية» لهذا التغيّر والتبدّل والتحوّل.

تأسيساً على هذا يمكن القول: إنّ رواية فتحي غانم هي رواية تنمية وعي: توسّع أُفق رؤيتنا للأحداث والأشخاص. فقد عبّر، في معظم رواياته، عن وضع مجتمع يتغيّر، ويتبدل، ويتحوّل في حياته وعلاقاته. إن معظم رواياته ترينا كيف تنحلّ حيوات، وعناصر، وعلاقات. . لتتشكل من بديلها (أو من مثيلها!) حيوات، وعناصر، وعلاقات أُخرى، تطرح أمامنا، في تشكلها الجديد هذا، مستويات من التقارب، أو التنافر والتقاطع بين طرفيْ هذا الصراع. .

أما الصراع - على مستوى ما يتداخل فيه أو يتقاطع من أفكار - فهو ما يعمّق معرفتنا، كمتلقّين، بهذا العالم الذي يمضي بنا فيه لندرك منه، في النهاية، أنه عالم ذو طبيعة واحدة، وإن اختلفت أساليب الحياة فيه، أو تغايرت القناعات بين فريق وآخر.

وإذا كان **عنصر الصراع** في رواية فتحي غانم أقوى من **عامل المصالحة**، فلأنّ روايته مكتوبة بوعي سياسي وحسّ روائي - وهذه مسألة على جانب كبير من الأهمية. فهي تتضمن **واقعية الواقع**، وفي الوقت نفسه تضع هذا الواقع في خضمّ صراع كثيف، وحادّ أحياناً، يكشف شرائحه، ويقدّم عناصره بما تنطوي عليه، أو تضمره - وهنا يبرز عنصر التحليل - تحليل الواقع ونقد بُناه فيها.

وعلى هذا فإن تجربة فتحي غانم الروائية تتوضّح فيها، وتتوضّع على نحو أبعد منه عند سواه، هذه العلاقة العضوية بين الرواية والسياسة. فهو لا يستطيع أن يدير ظهره لما يجري في محيطه الاجتماعي. . وإنما هو يعمّق العلاقة بهذا الواقع، ويحرص على إغنائها بالوقائع التي تنمو، في روايته، وعلى نحو خاص. بمعنى: طرح المشكلة، ذات الوجه السياسي، من خلال ما يحركها أو تتحرّك به هي نفسها، من قوانين الحياة والواقع. ولعلّ المهم هنا، في علاقة كهذه - بما تنطوي عليه، أو تفصح عنه من مواقف - أن الوعي فيها (وعي الكاتب) ليس وعياً مستلباً، أو زائفاً، وإنما هو، وبمنحى روائي، يعيد إنتاج الظاهرة الاجتماعية (أو تشكيلها) في ما لها من بعد سياسي / اجتماعي. ومن هنا يأتي ابتعاده (أو يتحقق) عن كل ما تطرح هذه العلاقة، في ما هو متداول من أدبياتنا السياسية العربية، من التباسات فكرية. . إذ إنه يتوجه أكثر ما يتوجّه إلى **بنية الصراعات** ليكتشفها ويكشفها، بكل ما يكمن داخلها من التباسات، من غير انحدار إلى التبسيط والخطابة - التي كثيراً ما نجدها تطوّق أعمالاً تُبنى على مثل هذا التوجّه، فتغرقها في تعميمات ميكانيكية، زائفة أو فجّة.

إنّ المهمّ عنده، في هذا كله، هو أن لا يقدم **وعياً جاهزاً**، وإنما هو يحرص على بناء هذا الوعي. لذلك فهو يقدّم **المشهد كلّه**، على سعته، وبجميع ما فيه من سلبيات وتفاصيل، من غير أن يحكم -

كما يفعل السياسي في ما يتخذ من منطق - على أحد بالتراجع. . وإنما يترك «المشهد»، وبراعة روائية، ينبثق عن مثل هذه النهايات. وفي هذا تبرز إيجابيته الموقفية التي هي **إيجابية نقد الواقع السائد، بطرفيه.**

* * *

- هل نمضي إلى ما هو أبعد لنحدّد «**هوية السياسي**»، كما هي في نظرة فتحي غانم، الروائي، لها؟ أم نترك الخطوة التالية للحوار معه، ومن المنطلق نفسه. . فنطرح السؤال واضحاً ومباشراً عن **العلاقة بين الرواية والسياسة** في حياته الكتابية؟

إنه السؤال / المنطلق في موضوع كهذا. وفي ضوئه يقول:

- علاقتي بالسياسة تتحدّد في أنني أبدأ من الواقع، وأعبّر بفطرتي عما أشعر به. أرفض أن أتقيّد ببرنامج أو مذهب، لأن الواقع متغيّر باستمرار. وليس معنى هذا هرباً من السياسة. . ولكنني أعتقد أن علينا - إذا كنا نريد سياسة حقيقية - أن نبدأ، باستمرار، من الواقع. والأديب له قدرة على رؤية الواقع أفضل من غيره. ربما كانت هذه موهبة أعطاها له الله، وعليه أن يستخدمها، فلا يفرض على نفسه مذهباً يقيّد رؤيته. . بل هو يقدّم الرؤيا التي يكون لها دورها في تغيير المذاهب السياسية وتعديلها، وللمعضل السياسي.

أنا أقول: إن الأديب مطلوب للسياسة. وكثير من المسائل السياسية لا تجد الإجابة الحقيقية عنها في تقارير الأمن، والمخابرات، والدبلوماسيين. . ولا في تقارير المنظمات السياسية. . بل تجد الإجابة الحقيقية عليها في ما يكتبه الأديب. وهذا هو ما قاله «أنجلز» عن الثورة الفرنسية. قال: لقد عرفت الثورة الفرنسية من «قصة مدينتين» لتشارلز ديكنز أكثر مما عرفتها من جميع ما كتبه عنها المؤرخون.

إذن، يستطيع الأديب أن يقدّم الواقع بصورة أفضل تؤدّي إلى أن السياسي الجيّد يتنبّه إلى ما يحدث من تغيّرات في الواقع. لذلك فإن العمل الأدبي ليس بُعداً للعمل السياسي، بل هو ما يؤدّي إلى سياسة أفضل.

* وهذا البُعد ذاته هو ما حرصت على تأكيده في ما كتبت من أعمال روائية. .

- أعتقد أنه لا يستطيع أحد أن ينكر أهمية «الرجل الذي فقد ظلّه» في تصوير فترة من فترات حكم عبد الناصر. . أو «زينب والعرش» في تصوير فترة من فترات ما بين عبد الناصر والسادات. . أو «قليل من الحب. . كثير من العنف» في ما بعد ١٩٧٣، وفي بدايات «كامب ديفد». . أو «بنت من شبرا» في ما رأى الواقع من صراعات، واحتمالات عنف يتخذ من الدين ستاراً. . . وكذلك الأمر بالنسبة للأجيال المختلفة التي تعرضتُ لها في «الأفيال». هذا كله كتبته وأنا غير ملتزم بموقف سياسي، وإن كنتُ ملتزماً برؤية الواقع كما ينبغي أن يراه الإنسان صدقاً، دون أن يحاول الانحراف بالواقع في سبيل خدمة موقف سياسي، أو رأي سياسي، وعلى الذي يريد أن يعمل في السياسة أن يرجع إلى هذه الأعمال الأدبية ليرى الواقع، ويأخذ العبرة منها، كما يأخذ الموقف السياسي الذي ينطبق على كلمة «سياسة» باللغة العربية، وتعني القيام بما يصلح الحال. هذا هو ما أراه من صلة بين الأدب والسياسة.

* لكن، بالمقابل، نجد العصر، عصرنا العربي، يبدو وكأنه «عصر الثورة المضادة». . المضادة للتقدم، وللتطورات التي حصلت حتى في مجالات الفن والفكر والأدب. . الثورة المضادة حتى لمسار الحياة المتقدمة بالصيغة التي تتمثلها أنت هنا. . أو تطالب بها - والتي سبق لك أن رسمتها، أو عبرت عنها في ما كتبت.

- إنّها «ثورة مضادة» فعلاً. . وأنا أراها في صراع بين من يبحثون عن الحياة الحقيقية والوجود الحقيقي، على كل المستويات - سواء أكان وجوداً سياسياً حقيقياً، أو وجوداً ثقافياً حقيقياً، أو وجوداً فكرياً. . أو وجوداً حقيقياً لإرادة الإنسان، والذين لا يبحثون عن الوجود الحقيقي يبحثون عن شيء يمتلكونه على ظن، أو وهم أنهم إذا امتلكوه حصلوا على وجودهم.

هناك فرق كبير بين أن تقول: «أنا أُحبّ» وتشعر بالحب، وبين أن تقول: «أنا حصلتُ على حب». الذي يريد أن يحصل على الشيء، لأنه يشعر أنه محروم منه، لا يمكن أن يحصل عليه في نهاية الأمر، ولن يتحقق به وجوده. . إنما الوجود الحقيقي هو «وجود الفعل». . الوجود الذي يشعر به الإنسان من ذاته، ويكون هو وجوده.

«الثورة المضادة» هي الثورة التي يتحرك بها كل الذين خضعوا لعوامل الشعور بأنّ وجودهم لن يتحقق إلّا إذا حصلوا على أشياء يملكها الآخرون. وجود الاستعمار قائم على تصوّر أنه لن يحدث كيان للدولة الاستعمارية إلّا إذا حصلت على ممتلكات. وجود المستغلّين لن يتحقق إلّا إذا حصلوا على أموال الغير، وحصلوا على جهود الغير، وعلى عمل الغير. وجود الغزاة، من كل نوع، قائم على تصوّر أنهم إذا اعتدوا على أراضي الناس وعلى أنظمتهم يتحقق لهم وجودهم. . ولا يتحقق لهم وجود أبداً عن طريق الاستيلاء على أشياء ليست لهم. إنّ هذا كله ينتهي إلى ضياع. أما الوجود الحقيقي الذي تحاول «الثورة المضادة» دائماً أن تضربه، فهو الوجود القائم والنابع من إرادة الإنسان نفسه. النابع من أنه قادر على أن تكون له حياته هو. قادر على أن يقول «أنا أُحب». . «أنا أعمل». . «أنا أُحارب». . «أنا أبني». . «أنا أصنع». . الذي يستطيع أن يقول هذا كلّه، لا الذي يقول: «أنا أحصل على شيء». . «أنا استولي على شيء». . «أنا أقتل وأمتلك شيئاً». . هذا ليس هو الوجود الحقيقي. .

أنا أتحدث عن «الثورة المضادة» من خلال مشاعر الإنسان على هذا النحو، وأتتبعها من خلال رؤيتي للبشر في تعاملهم مع أنفسهم. فهناك بشر يبدو الواحد منهم وكأنه يملك كل شيء. ولكنه يبدو لي فقيراً تماماً، لا يملك شيئاً. إنه يملك المال. . يملك زوجات

وأولاداً.. يملك الثراء العريض، ويملك سلطات على الآخرين.. ولكنه، في تقديري ـ وفي نهاية الأمر ـ لا يملك شيئاً، لأنه لا يملك نفسه.

هذا المعنى تتبعته من بداية «الرجل الذي فقد ظلّه»، الذي أراد أن يكسب كل شيء، لكنه خسر نفسه، ولم يعد له وجود، ولم يعد له ظلّ لأنه ليس موجوداً بحيث يكون له ظلّ، حتى لو سقطت عليه كل أشعة شمس الدنيا، وفي وضح النهار لن يكون له ظلّ، لأنه ليس له وجود، على الرغم من أنه يحصل على كل شيء.

المعارك التي اجتاحتها «زينب والعرش» ـ أي المكان الذي تحصل عليه (العرش) حيث تخاطب وجودها في غيبة البشر ـ هذا الصراع كان، هو الآخر، صراعاً حقيقياً بين ما يمكن أن نسمّيه الأشياء الأصيلة في الإنسان.. الأوضاع القائمة على احترام إرادة الإنسان والوجود الإنساني، والعوامل التي تؤدي إلى الثورة المضادة التي تريد أن تتصور الوجود الإنساني ليس وجوداً، وإنما هو عبارة عن استيلاء وحصول على أشياء.. وأنّ الوجود الإنساني مرتبط بأشياء من خارج الإنسان، عليه أن يحصل عليها ويحيط نفسه بها.. ولكنها، في الآخر، لا تؤدي إلى شيء من نفسه.. بل هي، في حقيقة الأمر، تدمّر نفسه..

هذا أيضاً تتبعته في «قليل من الحب.. كثير من العنف»، لأنه عندما يقلّ الحب ويكثر العنف للحصول على الأشياء، فإن هذا يكون هو العامل الرئيس في أية ثورة مضادة: يقلّ الحب، ويكثر العنف، وفي الآخر لا يحصل الإنسان على شيء، والثورة لا تؤدي إلى شيء ـ ولكن، في كل الأحوال، الصراع قائم. فأنا لا أدعو إلى أن هذا لا يعني عدم وجود صراع.. بل هناك صراع بين هاتين القوّتين، وعلينا أن نخوض الصراع، ولكن أن نعرف لماذا نضحي.. هل نضحي لنستولي على أشياء؟ أم أننا نضحي لنثبت وجودنا.. لأننا موجودون؟ وهنا الفرق الكامل.

* وعلى أي نحو تجد نفسك في مسار تجربة كهذه؟

ـ الذي يفرض عليّ الموقف هو التحدي. إنّ مسار التجربة هو مسار سلوكي في مواجهة التحدي، وطريقة تقبله لهذا التحدي: هل هو تحدٍ رئيسي يحتاج إلى صراع حقيقي، أم أنه تحدٍ سطحي ولا يحتاج إلى طاقات الصراع؟

* ومن أين تأتي الإجابة على سؤال كهذا؟

ـ الإجابة تأتي دائماً من العمل الذي ينتج الفكر وليس من الفكر المسبّق. هذه هي الصيغة المثلى التي تقدم الإجابة على مثل هذه الأسئلة، العمل نفسه هو الذي يولّد الفكر الحقيقي. لذلك فإن كلمة «مسار» لها معنى، لأن فيها الحركة، وفيها هذا الجانب من المواجهة بالعمل. وفي كل الأحوال، أنا أعتقد أن التجارب التي نمرّ بها على المستوى القومي، أو التجارب التي نمرّ بها على المستوى الشخصي هي التي تفرض نوع المواجهة ومسارها. ومن خلال الممارسة ذاتها نستطيع الحصول على الإجابة الأصح، والإجابة الأنضج. ولكنني لا أستطيع أن أُقدّم إجابات جاهزة، أو شعارات.

* حبذا لو نتوقف في مدار رؤيتك هذه، فأستوضحك أكثر.. في الوقت الذي أجدني أذهب إلى أنه ليس في إمكاننا أن نكون ـ على الأقل في ما نريد لأنفسنا وواقعنا ـ إلّا بالانتماء إلى هذا الواقع.

وإلّا بأنّ نفهم الواقع المحيط بنا.. أن نفهم واقعنا، ونكون قادرين على مواجهته بصدق، أن لا نتبع أية شعارات مضلّلة. أن نحترم ذاتنا. أن نحترم وجودنا، وأن نحرص عليه ونصونه، ولا نقبل من يريد التعامل معنا عن طريق فرض سيطرته علينا..

هذه أشياء أعتقد أنها هي الأساس. وأحياناً، في عالمنا، أجد أننا نبدأ من أشياء غير واقعية ـ وهذا هو الأمر الذي أخشاه باستمرار: أخشى أن يكون بيننا من يعيش برؤية يرى فيها الوطن العربي وكأنه يعيش في سلام، ولا سلام هناك. هناك من يتعامل وكأنّ الثروات هي كل شيء ـ بينما المال هو ليس كل شيء. هناك من يتعامل، ويتصور أننا لا بدّ أن نكون أدوات لقوة أعظم، والقوة الأعظم ليست كل شيء.

رؤية الواقع.. فهمه.. وإدراكه الحقيقي هي الطريق التي يمكن أن أتحرك فيها..

* وتحركت فيها فعلاً من خلال ما كتبت...

ـ طبعاً. أنا أعتقد أن حياة الإنسان تكون بلا معنى إذا هو عاش ومات دون أن يفهم الواقع الذي عاش فيه، وقضى رحلة العمر في أحلام وأوهام، لأن هذا شيء لا أحتمله، أنْ يدخل الإنسان هذه الدنيا ويخرج منها دون أن يعرفها، أو يعرف شيئاً عن موقعه فيها. لذلك تجدني في آخر رواية لي: «أحمد.. وداود»، وهي مأساة فلسطين، أتناول فترة من حياة فلسطين من العشرينات حتى ١٩٤٨.. الشخصية الرئيسة فيها تصاب برصاصة قاتلة.. وفي أثناء سقوطه يقول لنفسه: «لم تبق إلّا لحظة، وعليّ أن أُدرك فيها لماذا أُحارب، ولماذا أموت».. وهو يستطيع، في هذه اللحظة، أن يدرك.. وإذا لم يدرك في هذه اللحظة لماذا كان يحارب، ولماذا يموت، فلن يكون لحياته معنى، ولكنه يستطيع في هذه اللحظة، والدم ينفجر من قلبه، أن يدرك الواقع الذي عاش فيه، والذي انتهى إليه: إنه يقاتل، ويستشهد، وأنه كان يقول لنفسه، حتى في هذه اللحظة وهو مصاب بالرصاصة: لا معنى، ولا يهم أن يكون أنني سقطت شهيداً.. الأهم من ذلك أن أفهم أنا.. أن أُدرك لماذا أسقط في هذه المعركة.

* يخطر لي هنا أن أسألك عمّا تمثله تجربة الكتابة في حياتك..

ـ طبيعي أنها شيء أساسي في حياتي. كما أشعر بالعطش فأشرب، وبالجوع فآكل، والرغبة في النوم فأنام.. أصبح من ضمن الأشياء الطبيعية الموجودة عندي: الرغبة في الكتابة تأتيني.. وطريقتي لمواجهة الكثير من المشاكل أو التحديات، أو كلّ ما يعنّ لي.. أن أُمسك القلم وأكتب أصبح أمراً أساسياً في حياتي.. بل من عناصر حياتي الأساسية.

الذي ألاحظه أن الكتابة عندي أصبحت هي أيضاً وسيلة من وسائل التفكير. أن أمسك القلم، وآخذ الورق، فأمارس الكتابة.. هذا، بحد ذاته، أصبح يساعد على عملية تريد الأفكار، أو اكتشاف حقيقة ما في النفس. من غير التهيوء للكتابة ووجود القلم في يدي والورق أمامي، تكون الأفكار هائمة وليست مستقرة أو واضحة تماماً. ولكن تحديدها بوضوح، والوصول إلى صياغة دقيقة لها يأتي بالكتابة نفسها، وبمجرد أن أبدأ بالكتابة ينفتح أمامي المجال للاستمرار.

طبيعي أن أستمرّ من خلال تجاربي، أو من خلال ما أعرفه. ولكن هذا يأتيني أثناء عملية الكتابة ذاتها، وأتذكر أكثر، وتتفتح أمامي رؤى أكثر، من حياتي أو من ذكرياتي، أو من تجاربي في أثناء الكتابة ذاتها، لذلك تجدني أحياناً، عندما أشعر بعسر في الكتابة - أي أجد الكتابة ليست سلسلة، وأني لا أستطيع أن أعبّر عن نفسي تماماً - أجلس متهيئاً للكتابة، وآخذ الورق والقلم وأبدأ بكتابة أي شيء، حتى لو كان كلاماً ساذجاً، أو لا معنى له، أو مجرد حروف. ومن خلال حركة القلم في يدي، بعد سطور قليلة، أو بعد صفحة، أعود إلى الكتابة، وتتولاني الحالة التي أستطيع أن أعبّر فيها عن نفسي.

أنا أعتقد أن الكتابة مرتبطة بأعماق الإنسان، وما في داخله يحتاج إلى تركيز حتى يتضح. إنه موجود، ولكن الإنسان يحصل على تجارب كثيرة، ويمارس حياته بكل ما فيها من رؤى، ومعاناة، وأشياء مفرحة، وأشياء محزنة... ولكنها، في نهاية الأمر، لا تكون واضحة تماماً من على السطح. فالمعاني الحقيقية لا تظهر إلاّ إذا كان شديد الانتباه، وشديد التركيز على حقيقة الأشياء. على السطح يمكن أن يهتم الإنسان بنتائج سريعة. ولكنه لا يكتشف حقيقة المعاني الكامنة وراء ما فعله، وحقيقة تصرفاته إلاّ إذا تأملها بعمق. فعملية الكتابة هي التي تظهر الصدق..

لذلك، فأنا عندما أعيد تذكّر كثير من المواقف في ما مرّ بي، أو مررت به من تجارب الحياة، أعيد تفسير ما فعلت، وأعيد فهم ما فعلت، وأكتشف أني قد تصرفت بعض التصرفات وبررتها لنفسي على أنها كانت تصرفات حسنة ومناسبة... ثم أكتشف، بعد ذلك، أن التصرف الذي قمتُ به كان تصرّفاً غليظاً أو فظّاً، وما كان ينبغي أن أقوم به..

هنا الكتابة تعود إلى الصدق.. تعود إلى منطقة الضمير في الإنسان، وعلى الإنسان أن يتنبّه - أو هذا ما أحاول أن أفعله - إلى أن لا يخدع نفسه، لأنّ هناك ميلاً إلى أن نخدع أنفسنا في تصرفاتنا.. الكتابة، أيضاً، حساب شديد للنفس.

* لكنّ هناك نوعين من الكتابة تمارسهما: فهناك «الكتابة الروائية»، بصيغتها الفنية وشكلها الفني.. وهناك «المقالة السياسية» التي تكتبها بامتياز أيضاً. ترى هل تُوظّف الروائي فيك للسياسي؟ أم أنك توظّف «الرؤية السياسية» في «العملية الروائية» - ولعل هذا هو ما فهمته من كلامك قبل قليل؟

- الإجابة بـ «نعم»، ولكن بدرجات مختلفة. بمعنى أنني عندما أكتب في السياسة، وأتناول بعض المواقف السياسية، أتذكرها من خلال تتبّعي لموقف أشخاص مثلاً، فتتحدّد الأفكار السياسية بالنسبة لي. وبالمثل أيضاً أثناء كتابة الرواية: أحياناً تكون أفكاري السياسية التي اعتمدتُ دائماً على رؤية الواقع وسيلة لتناول حركة الشخصيات على أبعاد أكبر لو كنت أتناولها من غير اعتماد على هذه الرؤية السياسية.

في الحقيقة، وفي الأحوال كلّها، سواء كنت أكتب في السياسة أم في الرواية، يهمني كثيراً أن أكون ملماً بالواقع الذي أكتب عنه. وهناك، باستمرار، كما أقول، فرق كبير بين الواقع والوقائع. الوقائع هي الأحداث التي تقع بالفعل.. أما الواقع فهو الذي يرى المعنى الحقيقي لهذه الأحداث.

طبيعي في الرواية أني أعتمد على صدق نفسي ومشاعري. وفي السياسة عليَّ أن أمتحن ما أراه من خلال ما تقوله وجهات نظر ومذاهب سياسية كثيرة ومصطلحات سياسية. هناك سوق سياسة عليك أن تثبت صحة كلمتك فيها، وأنت تتعامل في الفكر السياسي تكتب في موضوع هناك عشرات، بل مئات يكتبون في الموضوع نفسه، ومن وجهات نظر مختلفة: بعضها يؤيدك بدرجة، أو يميل إلى رأيك.. وبعضها يعارضك تماماً، أو بدرجة ما. فالتعامل هنا، في الكتابة السياسية، يدعوك إلى أن تتعامل مع سوق سياسة فيها كتّاب آخرون مهتمون بالقضية السياسية نفسها. أما في الأدب، فرغم أنك تتكلم عن واقع، في عالم عربي مثلاً.. عن الواقع في مجتمعنا.. إلاّ أن هذا يخصني تماماً، ويخص رؤيتي الخاصة، وأعبر فيه عن هذه الرؤية كما شاهدتها بصدق نفسي.. بصدق حواسي، ولا يشاركني هنا أحد في عملية الكتابة. فأنا هنا أملك حريتي كاملة.

* وهل تضع كتاباتك، بمعناها هذا وبمبناها، على طريق بناء العقل الإنساني والنفس الإنسانية.. أم أن لها مرمى آخر؟

- الحقيقة أنها أشمل من النفس والعقل.. إنّها أيضاً: العواطف، والغرائز، والنزوات. فيها كل شيء. فبالنسبة للكتابة الروائية لا بدّ أن أتعامل معها من هذا المنطلق: منطلق الحياة كلها. لذلك أجد نفسي، أحياناً، وأنا أتعامل مع شخصية من الشخصيات الروائية أثناء الكتابة، أشعر فجأة بأنّ لهذه الشخصية الآن، في هذا الموقف الذي أكتب عنه، نزوة طارئة، كيف أتخيّل هذا؟ لا أدري، على وجه التحديد، ما الذي يدفعني.. ولكنّي أشعر فجأة بأن هذه الشخصية ليست قائمة على معادلات حسابية، بل هي قائمة على حياة أشمل من المنطق، ومن العقل، لها أبعاد مستمدة من الحياة بكل ما في الحياة من عظمة، وتفاهة، وسخافة، وأصالة، ونزوات.. وكل شيء، لذلك تجد أنه يحدث أن شخصية هنا تلحّ، فأشعر بأنها شخصية حقيقية، لها إنسانيتها في أن ترتكب نزوة ما..

* هل تذكر واقعة بذاتها، للتمثيل؟

- نعم أذكر. أذكر عندما كنت أكتب شخصية «زينب» وهي تقابل عبد الهادي النجار، الرجل الكاتب المشهور ورئيس تحرير أكبر جريدة في مصر. . تقابله لأول مرة. فبعد مقابلة قصيرة - وهي التي سعت إلى لقائه - خطر لها فجأة أنها رأت حذاءً تريد أن تشتريه من أحد المحلّات في الشارع، فنهضت فجأة، واستأذنت وهي تقول له: أريد الذهاب لأني أريد أن أشتري هذا الحذاء. هذا التصرّف ليس له منطق. . ولكنّه يعبّر عن شخصية هذه المرأة وإنسانيتها، بما فيها من ضعف ونزوات، ويواجه هذا الرجل الذي يزعم أنه سياسي كبير، يفهم البشر. . لأن هناك في البشر ما ليس من السهل أن نفهمه بمنطق السياسي وحده.

* وما العامل، أو مجموعة العوامل التي تحرك مثل هذا التوجّه، وفي تمثّل الواقع على النحو الذي تتمثله فيه؟

- الحقيقة أنّ على الإنسان أن يكون حسن النيّة، له قدر من البراءة - أقول أشبه بالطفولة - وفي الوقت نفسه على قدر من المكر في التعامل مع الواقع، أو في الاحساس به. هي صيغة. . إنّ على الإنسان أن يتقبل الواقع من حوله ويتعامل معه تعامل الطفل الذي يسأل أسئلة في البديهيات. . أسئلة ساذجة جداً. . وفي الوقت نفسه عليه أن يحرص على أن يكون على قدر من المكر. فصيغة الفن هنا صيغة فيها نسبة ما من المكر، ونسبة ما من البراءة والطفولة إلى درجة السذاجة. أي أن السذاجة والمكر عنصران متجادلان في العملية الفنية.

- أنا أعتقد أنّ الفكر أقلّ درجة من البناء الفني، لأنّ البناء الفني يستمدّ من منطق الحياة كلّها. لكن البناء الفكري يتكوّن - كما قلت في السياسة - من خلال احتكاكه مع أفكار الآخرين. فالإنسان يفترض افتراضات من خلال إحساسه بالواقع الذي حوله، وافتراضاته تكون افتراضات أولية، مبدئية. . ولكن الصياغة النهائية لبناء فكري، أو لبناء فكرة - ولا أزعم أن لي فلسفة فكرية خاصة بي - تتكوّن من خلال امتحانها عبر أفكار الآخرين التي تتناول القضية الفكرية نفسها - وهذا هو المقياس الوحيد: أعود إلى واقع الفكر المعاصر وما يقال فيه، وأحاول أن أتبيّن.

* وما هو منطلقك في هذا؟ على أي نحو يتحدد المسار إليه، والمسار فيه؟

- أحاول، أولاً، الحصول على المعلومات الصحيحة - وهذه مشكلة. . لأنك حتى تصوغ فكرة سليمة عليك أن تحصل على معلومات صحيحة. . والحصول على معلومات صحيحة مشكلة المشاكل. فأنا حين أكتب مقالة سياسية عن الانتخابات لا أملك غير التكهنات، أو وضع افتراضات. في حين أن هذا لا يحصل لكاتب سياسي في أميركا، أو بريطانيا، أو فرنسا. . فهناك ما يسمى بـ «قياس الرأي» الذي لا يخطىء إلّا بنسبة. فهي قياسات علمية دقيقة تعطيه المعلومات. أما نحن فنبدأ بإطلاق انفعالات وتقديرات جزافية، ونبدأ من شعارات. أما المعلومات الحقيقية الموضوعية فلا تتوفر بدقة. لذلك نحن لا نستطيع، في كثير من الحالات، أن نقدم تحليلاً سياسياً سليماً. . فكيف أمتحن واقعاً يقوم على المزاعم؟ وكيف أقول رأيي فيه؟

لقد وجدتُ أن الفكر السياسي المتقدم يعتمد على قياس الرأي العام، وعلى الإستقصاء والدراسات الميدانية، وعلى التقارير التي تقدّمها معاهد قياس الرأي - وهذا غير متوفر عندنا، إذن، لا توجد وسائل علمية دقيقة. والفكر السياسي يقول: إنّ هذا غير متوفر. . فماذا أفعل؟ ليس أمامي إلّا أن أقول: إنني ككاتب عندي عجز حقيقي يجب أن أعترف به، أيها القارىء، في أن أقدم لك رؤية حقيقية، وتحليلاً صادقاً لما بين الأحزاب السياسية التي تدخل معركة انتخابية، مثلاً، من اختلافات في الرأي.

* ومع ذلك، فأنت تقول رأيك في هذا آنياً. . ثم تقوله، من بعد، في عمل روائي. .

- يحدث. وهذا قد يؤثّر بي. أي أنني عندما أكتب، بعد ذلك، عملاً روائياً قد أتعرض إلى مثل هذه الصور والنماذج من الأفراد الذين يدخلون في المعارك السياسية المختلفة، ويقدّمون صوراً فيها انفعالات شتى. . . حقيقة تسرّني كروائي، وأعتقد أنني أعبّر عنها في الرواية أفضل بكثير مما أعبّر عنها في مقال سياسي.

* لو كانت هذه الحقائق والمعلومات التي تطالب بها متوفرة، وفي متناولك بالكامل. . هل كانت ستؤثر عليك بالقدر نفسه؟

- لا . . لا . . . في هذه الحالة ستكون قد دخلت الواقع، لأن الواقع الذي أتعامل معه، مثلاً، في هذه النقطة يقول إننا نتعامل مع عواطفنا ونزواتنا، وبادعاءاتنا وشعاراتنا، ولا نتعامل نتيجة دراسة موضوعية. هذا هو الواقع. فأنا لا أفترض واقعاً أخترعه، لأني لو قلت إن المجتمع الذي نعيش فيه لا يتعامل إلّا بناء على دراسات موضوعية، أكون أكتب روايات خيالية. وهذا ليس الواقع.

* الملاحظ عليك أنك في رواياتك دائماً تترك الأحداث تدخل حيّز الواقع ثم تأتي أنت لتمثلها روائياً، وتكتب عنها واضعاً إياها ضمن مساحة «التاريخ الفني».

- نعم . . . هذا صحيح . . .

* لماذا؟

- لأنّ علينا أن نلاحظ أنّه في الأدب المعاصر أصبحت هناك أشكال من الكتابة الروائية على مستوى العالم كلّه تدخل في ما يشبه التحقيق الصحفي. أشكال كتابة الرواية، ونماذج الرواية تختلف. . وأعتقد أن هناك أشكالاً روائية استخدمت فيها هذا القدر من التعبير عن الواقع إلى درجة ربما لا أقبلها أنا. . تتحول فيها كتابة الرواية وكأنها كتابة تحقيق صحفي. .

ولكن هذا ممكن فعلاً. . إنه مفتوح أمامي، ومن الممكن أن أستخدمه.

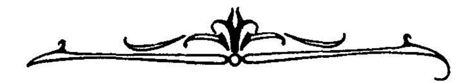
بغداد

المبنى والمعنى والمرجع
في الرواية العربية الجديدة
من خلال رواية «فساد الأمكنة»
لصبري موسى

صلاح الدين بوجاه

«. . . وقد ولد هذا المضمون مع شكله. وكنت أشعر أن الموال هو الشكل المناسب لأنه يسمح بالبكاء ورثاء كل شيء. هل هذا تخطيط مسبق؟ لا أظن».

صبري موسى



فاتحة:

أُقِرُّ منذ المُستَهل بأنني قد دُفعت نحو هذه الرواية دفعاً يحدوني الإعجاب الشديد بنص له طعم الثمرة الحرام في منأى عن السبل الأكاديمية المعهودة. ثم ألفيتني أسعى إلى التماس بعضٍ من تعليل لانجذابي ذاك، فطفقت أنقب عما قد يشرع اختياري. فوقفت على دراسات أظفرتني ببغيتي. . . إذ جَزَمَتْ جَميعُهَا بأن **فساد الأمكنة** نَصٌ متميز يُعدّ من أرقى الأعمال الممثلة لحقبة ما بعد الستينات في الرواية المصرية خاصة والعربية عامة بفضل نضجه الفني وعمق دلالاته الأدبية والنفسية والاجتماعية والحضارية الشاملة.

وقد نشرت الرواية للمرة الأولى بمجلة صباح الخير المصرية في شكل حلقات متتالية خلال عامي ١٩٦٩ و١٩٧٠. . .(١). وهي تنتمي إلى المسار الواقعي الجديد، إذ بدت مازجة بين ملامح التسجيلية والاجتماعية والاشتراكية والخرافية في الآن ذاته.

فرأيت أن أسعى إلى التماس سمات «الرواية الجديدة» من خلال لعبة العبور بين فضاءات مفترضة موجودة بالقوة في صلب العمل الأدبي. ذلك أن تطور البناء الداخلي في الرواية ينطلق من المرجع واللغة ليصهرهما مولداً كلًا تأليفياً جديداً، ومُختلفاً عنها معاً: إنه عالم الرواية «حيث يعيد المبدع تنظيم الكائنات وتصنيفها»(٢).

فمرتكز الأمر لا يخرج إجمالاً عن المرجع والنص والقارىء. . . عسى أن نلملم شتات ملامح الرواية الواقعية الجديدة المتجاوزة للنصوص الكلاسيكية الغربية والطامحة إلى إنشاء منحى مستقل ينهل من عريق فن القص العربي في منأى عن الإدعاءات جميعاً. ولعل سعينا هذا يكتسب مزيداً من الشرعية أوان نذكر بأن أغلب «المبدعين المحدثين يعتقدون أنهم كُتّاب واقعيون، فلا يزعم أي منهم أنه تجريدي أو إيهامي أو خرافي. . . على سبيل المثال»(٣). فقد لا يعدو أن يكون ظاهر النص إذن مجرد ادعاء من قِبل الكاتب؛ لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصمت كي لا ننساق خلف يُسْرِ هيَمنَة الظاهر على الباطن.

أما المنهج التحليلي الذي رأيت أن أتوسل به فينتمي إلى ما بعد البنيوية، أو إذا شئنا إلى «البنيوية المتخطاة». . . حيث أضحى لزاماً على الدارس الإلحاح على وظيفة «القراءة». . . أو مرحلة «تفكيك السنن» ثم التأني لدى جميع ما يحف بالنص من ظروف مصاحبة لمراحل ميلاده و«تكوّنه»(٤)، أي بدءاً من صمت المرجع اللامسمى وانتهاء بوعي المتلقي له مع اعتبار الفضاءات الوسطى جميعاً، تلك المنبثقة ضمن حيز الحلف السردي الذي يشد الراوي إلى قرائه المفترضين.

الحلف السردي:

«اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكان المدن، بينما أحرك أرغن

---

(١) ثم ظهرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٣ ضمن «الكتاب الذهبي» أما هذه التي نعتمدها الساعة فصادرة سنة ١٩٨٢ عن دار التنوير ودار المثلث بيروت.

(٢) عبد الغفار مكاوي: « حذاء فان جوخ» ضمن مصنفه مدرسة الحكمة القاهرة سنة (١٩٦٧).

(٣) انظر: في سبيل رواية جديدة لآلان روب غرييه سلسلة «أفكار» غاليمار باريس ١٩٧٠.

(٤) « Genèse »

لساني الضعيفِ وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي نيكولا . . .»[1].

بهذا المقطع السابق للفصل الأول والمنبثق من طقوس السرد العريقة يفتتح صبري موسى عمله كي ييسر العبور من الخارج إلى الداخل، وكي ينضو إهاب «الكاتب» ويخلع على الذات المتكلمة مسوح «الراوي» القيّم على أمر السرد في الرواية.

إننا إزاء صراط كحد السيف يحدث لدنه التحول وتنبثق منه أحابيل هذا الحيّز الوهمي الذي يلِجُه القارىء ساعة يأخذ النص بتلابيبه.

هنا قطب الرحى في لعبة العنكبوت الواهية الصلبة. . . حيث تحاك أنسجة «الحلف السردي» الذي تكره الأطراف كلها على ولوجه كي تنهض بأعباء وظائفها النّصّية وتهجر إلى حين وظائفها الأولى. هنا جماع الأمر كله حيث يتشكل الفضاء الشاسع الذي يحدث داخله ذلك العناق العدائي الطريف بين مبدعي النص الرئيسين: باثّه وقارئه، تحفّهما برازخ اللقيا بين المرجع واللغة والبناء الروائي وحقول المعنى وآفاق الدلالة آنيّها والزماني.

«اسمعوا مني يا أحبائي . . .»، بهذا النداء يأسر صبري موسى قراءه المفترضين قصد الإيقاع بهم. بيد أن منطق المداورة السردية يأبى إلا أن يجعل من تلك اللحظة لحظة لوقوع الكاتب ذاته.

فعبر «العالم الأصغر» الذي يمثّله هذا المقطع تُحدّد خصائص «العالم الأكبر». . . عالم الرواية، هذا الكيان العجيب الذي يلتهم كل ما عداه. وإنه ليلتهمنا اليوم ويأسرنا، نحن قرّاءه والمستمعين، ساعة نسعى إلى تحريك بركته الساكنة، يأسرنا بجموده وحركته بلا ريب. . . بيد أنه يأسرنا خاصة بـ«مفاصل العبور» فيه، أي بتلك الجسور المتحركة الحاضرة بالقوة بين المرجع والمبنى أولاً، ثم بين المبنى والمعنى ثانياً، ثم بين الدلالة والقارىء ثالثاً. وإننا إذ نسجل الساعة أسبقية المرجع على بقية الفضاءات الروائية فنحن نقر بأن الأمر لا يعدو محض الافتراض المبدئي الذي نتخذه لغاية منهجية والذي قد نتخلى عنه لدن النهاية، حين يصبح من اليسير أن نتجاوزه.

من المرجع إلى النص:

سلف أن عرض، صبري موسى الخلفية المرجعية التي استند إليها قبيل ولادة أثره إذ قال: «(في الصحراء) حياة كاملة تجمع بين البدو والمناجم والمشروعات التعدينية والطبيعة المذهلة. . . إنها منطقة ثرية للغاية. كان يخيل إليّ أنني أول من يضع قدمه على ترابها. . .»[2].

بيد أن المكان يتخطى المفرد نحو العدد أوان تُستحضر مواطن شتى. . . نظير جبال القوقاز وجنوب إيطاليا والقاهرة والتخوم السودانية. . . فضلاً عن أغوار جبل الدرهيب حيث تُستخرج خامة «التلك» لدى السراديب المتشعبة الضاربة في الأعماق. . . حتى إنك لتخال نفسك في كل مكان أو في موطن خارج الآفاق جميعاً.

وتلك سمة الزمان أيضاً. فهو سرمدي يشد الأزل إلى الأبد رغم إيحاء النص بأنه لا يعدو أن يصور المرحلة الأخيرة من نفوذ الأسرة المالكة في مصر قبيل الثورة الناصرية حين كان من اليسير أن يَنْقَضّ الخواجات الأجانب على أحد المناجم المتناثرة في الجنوب المصري. . . يشتغلون ويساومون ويداورون ويبتزّون.

أما ولادة النص، أو «تكوّنه»، فمنجّمة مبثوثة عبر أعوام عدة انتقل فيها الأثر تدريجياً من حيّز القوة إلى حيز الفعل، ألا وهي[3]:

أ ـ ولادة بذرة الرواية في شعوره ـ على حد تعبيره ـ حين قضى ليلة في جبل الدرهيب لدى تخوم السودان، وكان ذلك سنة ١٩٦٣.

ب ـ رحلة ثانية بعد عامين نحو الدرهيب لزيارة ضريح الصوفي أبي الحسن الشاذلي المدفون في «عيذاب».

ج ـ وزارة الثقافة المصرية تسمح له بالتفرغ سنة كاملة لكتابة الرواية (بين نوفمبر/تشرين الثاني ٦٦ ونوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٦٧)، مع الإقامة في الصحراء.

د ـ تحرير الرواية بين سنتي ١٩٦٨ و١٩٧٠، ثم نشر فصولها تباعاً بمجلة صباح الخير الأسبوعية قبل طبعها مستقلة.

بهذه الكيفية حدث العبور من المرجع إلى النص. . . وَعُمِّدَ «صبري موسى» كَائناً واحداً ذا وجهين: الكاتب والراوي، حتى أضحى نظير مضخّة تدور[4] فتشرف على الخارج حيناً وعلى الداخل أحياناً.

أما الأداة التي يسّرت الأمر كله فهي اللغة بداهة، اللغة العربية بمستوييها الجماعي والفردي. فكأننا بالمبدع ينهل من الحيّز المرجعي ومن إمكانات المؤسسة اللغوية في لحظتين متزامنتين لينحت تعبيره الفرديّ المتميز.

في هذا المدار يكمن العسر الفعلي النابع من إشكال «النص والمرجع». فباللغة ينقل الكاتب ملامح العالم الخارجي إلى دنيا الأثر، وباللغة يصوغ رؤاه. . . الأمر الذي يوهم بأن هذه الأداة ليست غير جسر متحرّك يشد هذا إلى ذاك.

غير أن أمر اللغة لا يمكن أن يُقصر على وظيفة «الأداة»، إذ بها وفيها يكون النصّ مثلما سنبّين بعد لأي. وقد لاحظ صبري موسى في هذا السياق أن «العمل الفني يولد لديه متكاملاً دون أن يفصل

---

(١) فساد الأمكنة ص ٦. ويواصل: «. . . نيكولا . . . هذا العجوز الذي أعطته أمه اسم قديس قديم حين ولدته في ذلك الزمان البعيد، في بلد لم يعد يستطيع أن يتذكره الآن. . . ذلك الذي كانت فاجعته في كثرة اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه جديداً يلقاه بعيني طفل».

(٢) مجلة فصول المجلد الثاني، العدد الثاني سنة ١٩٨٢، ص ٢١٠: «مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينات والسبعينات».

(٣) حسب ما أثبته الكاتب ذاته لدى «التصدير» (هذه الرواية): فساد الأمكنة ص ٥.

(٤) «Tourniquet»: تعبير أثير لدى رولان بارط.

بـين شكله ومحتواه»، ذلـك أن «لحظة الكتـابة هي التي تحـدّد طبيعة العمل وتجعل شكله متلاحماً مع مضمونه»[1].

لكن دوالّ اللغة من ناحية والمداليل المستقاة من المرجع من ناحية أخرى أدنى من أن تنهض بمفردها بأمر البناء الروائي، بل إننا لنجزم بأنها لا تؤدي في صلبه سوى وظيفة تكـاد تكون عـرضية. ذلـك أن «روائية» الرواية تنبع أساساً من «منطق التركيب» الذي يسودها ومن تناظم فواعلها[2] فيما بينها ومن الوظائف السردية الصـادرة عنها ومن الرؤية المنبثقة مما يُصْمَت عنه أكثر من انبثاقها مما يُعلن ويجهر به.

من المبنى إلى المعنى:

من خـلال التعـاضـد بـين «التعبـير السردي» والتعبـير اللغـوي ينبجس المعنى وتحدث الدلالـة. لكن آليات هـذا التضـافـر ليست بالمعطى الاستهلالي الهيّن، إنمـا هي لا تدرك منتهى تكـوّنها إلا لدى محور التقاء «السرديّ» و«اللغويّ» بشعاع القراءة.

ومن الـواضح أن منطق السرد في هذه الـروايـة يعتمـد الحـذف والاستبدال والتكثيف والإشارة والتضمين... وسواها، لكنه يخضع لفنّيات «الإرجاء» بلا منازع. لذلك يَبْدُو مبدأ التصريـح والإعلان عرضياً ساعة نقارن بينه وبين مبدأ التغاضي. فالشـذرات التي يَعمد السارد تدريجياً إلى فضحها والكشف عنها تلبث موحية بالغيـاب أكثر من الحضور، إذ تدعم إحساسنا بـالفراغ والخـواء. فهي لا تعدو أن تمثل جزءاً يسيراً جداً مما ينبغي أن يُدرَك... أو ممـا كان من المنتـظر أن يُدْرَك على الأقل.

ولا نخـالنـا مبـالغـين أوان نجـزم بـأن مبـدأ الإرجـاء هــذا يمثـل القـانون المهيمن عـلى منطق الـتركيب من ناحيـة وعلى آليـات وجهة النظر[3] من أخرى.

فـالأثـر يُستهـلّ بفصـل افتتـاحي وَسَمَـهُ الكـاتب بعنـوان «الـدرهيب/ملمح شبـه نهائي» علّه يشي بـالاستهـلال والإيصـاد في وقت واحـد. في هـذا الفضـاء المـطلق يبـدو نيكـولا، الفـاعـل المحـوري، شبهَ عـارٍ لدى قمّـة الجبل «مؤرجحـاً على حصى دقيق من مكعّبات الرخام ذات الأسنة... والقواقع المهشمـة من مليون ألف عام...»[4] ثم يبرطم بلكنـة ركيكة سباباً عـربياً وهـو يتأمـل الفناء المُخـرَّبَ والمهجور أمـام البيـوت «حيث كـانـوا يـروحـون ويجيئـون ويعملون ويأكلون ويلعبون»[5].

بهذه الكيفية يجمع المقطعُ بين البدايات والنهايات، فيتخذ نيكولا إهـاب آدم قبل بـدء الخليقة حينـاً ومظهـر الآبق من الجحيم بُعَيْدَ كارثة مُـدَمِّرة حينـاً آخر. فهنـا جماعُ المسـألة كلهـا، مُنْطَلَقُ الأشيـاء وختمها.

ثم تتوالى مقاطع الرواية متدافعة متداخلة في شكلٍ تبريرٍ تدريجي للمشهد الافتتاحي... حتى نـدرك المقطع الأخـير (فصل ختـامي) فنلفي أنفسنا عوداً على بدء إزاء الملمح ذاته: خـراب وحرقـة وتثلّج و«نيكولا... يتأمل البيوت الخشبية حيث كانـوا يروحـون ويجيئون، يعملون ويأكلون ويلعبون»[6].

ولانشك في أن الأسطورة والحلم يـدعمان هـذا الشكل المتـداخل القـائم على التفكـك. لكن مبدأ الانغـلاق الذي يـوحي بأن النص منكفىء على ذاته لا يعـدو أن يكون وعـاء فنياً تـوسل بـه الكاتب إلى ضغط المـطلق واختـزال الـلامحـدود، إنـه القمقم الـذي يكتنف المارد... حيث يلبث محبوساً في انتظار «كلمـة السر». وكلمة السر مودعة لدى القراء المفترضين، أولئـك القادرين عـلى «فكّ الـرصد» ساعة التلقّي.

فالزمن الروائي قديم غير مُحْدَث. إنه يتجاوز استهـلال الخلق لّما كانت الأشياء متنـاثرة لا تسميـة لها... وأوان كـان المكان سـاذجاً مشدوهاً كـطفل قبيـل النطق. لـذلك وجب أن نقـرّ بأن الـرواية لا حدود لها رغم إيهامها بـالبناء الـدائريّ الآيـل إلى انغلاق. فـالنص بـأكمله لا يعدو أن يكـون عالمـاً أصغر يختـزل عـالمـاً أكـبر مـوجـوداً بالقوة... عَلَّهُ في النهـاية الكـون بِأسره بـأطوالـه والأبعاد وبتخـومه اللامرئية.

وتَـدْعَمُ فنّيات «وجهـة النـظر» المنحى ذَاتَـهُ القـائم عـلى المسعى التبريريّ الذي أسلَفْنا الإلمـاح إليه، إذ تبـدو الذات السـاردة عليمة بما انقضى وبما يكون مُطلقَة المعرفـة شأن الإلّـه الذي لا تَخْفَى عليـه خافية. فالانطلاق من النهاية قبل استرجاع الأحداث السابقة يُكرّسُ بنـاءً يجزِم بـأنّ الأحـداث قـد اكتملت جميعـاً، فليس عـلى الـراوي صاحب العلم المطلق بالمسألـة إلا أن يتذكّر؛ فهو لا ينقـل أحداثـاً يشهدها الساعة بَل يعكف على ذاته مسترجعاً أشلاء الماضي.

ولك أن تزجّ بالفواعل الرئيسـة - من شخصيات إنسانية وحيوانيـة ونباتية وعناصر جامدة... وسواهـا -، حسب موقـع كـل منهـا، في صلب المسار ذاته أيضاً. فلا يلبث غريباً عن لعبة التركيب هـذه غير القارىء الذي يقبع منتظراً ما يكون بعين الدهشة والارتقاب مُشرفـاً على خفايا هذا الجسد النّصّي الذي ينكشف إزاءَهُ في اغـراءٍ «قديم» نابعٍ من فنّيات أزلية أتقنها الرواةُ جميعـاً، واعتمدهـا صاحب النصّ ليبثَّ المُتَلَقِّينَ عدوى إعجابِهِ واندهاشه واحتفائه الحزين بالعالم الذي يكتنفه.

لذلك سرعان ما يُقِرّ الدارسُ بـأنَّهُ إزاء أثـر يشي مبناه قبـل المعنى بسمات الغنائيـة التي تجعل التـالي الحَـدَثيّ يتّخـذ شكـل البكـائيـة الجماعية.

(١) فصول ص ٢٠٩.

(٢) «Actants».

(٣) «Point de vue»، مفهوم فني اصطلاحي.

(٤) فساد الأمكنة، ص ٦.

(٥) فساد الأمكنة ص ٩.

(٦) فساد الأمكنة ص ١٤٠.

فقد استعار صبري موسى في روايته هذه نمط الملحمة، مُعْلِناً منذ المستهلّ وَعْيَهُ بأن القصّة قد اكتملت وبأنَّهُ إنّما يُحاكِيهَا إذ يُكرّرها على أسماعنا[1]. إننا في صلب منطق طقسي يعتمد مفهوماً للزمن يقوم على مبدأ «العودة الدائمة»، فلا وجود هنا لأيّ حدثٍ يقع لأوّل أو لآخر مرّة[2]. إنّما الأمر لا يعدو أن يكون دَوَراناً حول قطب واحد وتكراراً استحضارياً لِمَا كان.

بهذه الكَيْفيّة يُحيلنُا التركيب بمختلف مستويات على المعنى مباشرة فيبدو الحيّزان منسجمين نظير حوضين متراشحين يُناغم أحدهما الآخر. الأمر الذي يقتضي منّا التأنّي لدى التعبير اللغويّ العربيّ باعتباره ثاني مبنيين مُوَلّدَين للمعنى في الرواية.

تتضافر مستويات التعبير جميعها، من معجم وتَراكيب سياقية نحوية وتشكيل صوري للجزم بأن فساد الأمكنة رواية قد أوغَلَت في مجالات البحث في اللغة باللغة نشداناً لأركيولوجيا حضارة برمتّها عبر سبر أغوار معاجمها الحاضرة والمنصرمة والتأرجح بين مستوياتها المحسوسة والمجرّدة. ومما يدعم هذا المنحى على سبيل الذكر:

- «لِمَ لا تَخُوض مباشرة في اللحم المبلور للمأساة»[3].
- «... مكان «من الأرض تُعتبر فيه المرأة علفاً لأسماك الشهوة»[4].
- «... المضمّخ برائحة الجبال المزهوّة بعريها تحت الشمس»[5].
- «السبيكة... كأنها درع يحتمي به من الشرور المجهولة»[6].
- «كأنّ صخورها الحادة تضمّ خليطاً من اللحم والدّم والعظام»[7]
- «... الفجر ما يزال جنيناً في الأفق»[8].

والمَوَاطِنُ الدالّة على ذلك لا تكاد تُحصى؛ إذ أشاعت الرواية مثلَ هذه الاستعمالات إلى حدّ «الاكتمال»[9]، الأمر الذي يسَّر لها أن تستعيد سمات الملحمة الأسطورية التي تمزج بين الأبعاد جميعاً. فمن المرجع إلى النص ومن النص إلى المرجع... ومن النّص والمرجع إلى العوامل الغيبيّة الخفيّة الضاربة بجذورها في أعماق الإنسان والتاريخ. ومما سمح بمثل هذا التكثيف الشعري الأسطوري استخدامُ الكاتب وظيفة الراوي التقليدي مثلما أسلفنا[10]. فاستعار صبري موسى - عبر التركيب القصصي أولاً وعبر اللغة ثانياً - نمط الملحمة والقصّة والسيرة والرحلة والترجمة الذاتية والرواية والأيّام والأخبار... ومزج بين عدّة فنّيات وصاغها في قوالب شاعرية جعلت الجبال والصحراء والدرهيب والإنسان والذهب والمعادن والآبار والخشب والعناصر تتعانق عبر الفضاء الرمليّ الذي لا نهاية له... في هذه «الأرض التي لا يحكمها أهلها... وينزح إليها كل راغب فيُنَقِّب ويستخرجُ ترخيصاً للحفر، فيُصبح مالكاً لواحدٍ من هذه الجبال التي لا يملكها أحد حتى الآن...»[11].

إنّنا إزاء مشاهد خارقة تُرى فيها المسموعات وتُسمع المحسوسات والملموسات وتتواصل الفضاءات كُلُّهَا عبر الظاهر والباطن فتمتزج الإثارة الجنسية بالجُهود المبذولة في العمل وتتداخل الأزمنة والأمكنة وتُفعِمُ الفضاءَ مخلوقاتٌ خرافية قادمة من حيث لا يكون تدوم، وسائرة بلا غاية نحو النهايات اللامنظورة. ويتناول الباحث مدحت الجيّار هذا المنحى فيُلحّ على ظاهرة التعاضد الوظيفي بين المبنى والمعنى إذ يقول: «هكذا نستطيع أن نقتطع مواقف كاملة وأن نجد في كل موقف من مواقف هذه الرواية صوراً وتراكيب ليست زينة لغوية بل وسيلة لإخفاء جوّ الأسطورة ببنية لغتها المجازية..»[12]. وهكذا نُلفي التحليل قد أفضى بنا من المبنى والمعنى إلى الدلالة.

من الدلالة إلى وظيفة القراءة:

ينبغي أن نُقِرَّ إذن، اعتماداً على ما تقدّم، بأنّ الرواية تَحْدُثُ «الآن». فلا شيء يحدث خارج النص ولا شيء يحدث داخله.. إنّما مُرتَكَزُ الأمر كُلِّهِ في النص الذي يُقرَأ الساعة، حين يستحضر القارىء الأجهزة المُفتَرَضة داخل نِظامه العلامي الذي يلتهم كل ما عداه.

فهذا كونٌ مُختَزَلٌ قد قُدَّ من كلمات غَيّبت المرجع المادي والمجتمع والكاتب والمؤسسة اللغوية لتصهر الجميع ضمن حيّز الإمكان الدلالي الذي يُدرِك منتهى أبعاده ضمن ما يُمكن أن يُلَقَّبَ «بالرؤية الواقعية الأسطورية الجديدة».

فقد تَمَكّنَ النصُّ بفضل تضافر الأشكال التي استعادها مُبدعه من خلق مناخات وُسطَى بين الواقعي والأسطوري اجتذبت إليها جوهر التجربة الإنسانية.... سابقها واللاحق؛ إذ وَلّدَ اللقاء بين البحر والصحراء والمدينة والسماء والجبال وأعماق المناجم فضاءً جديداً خارج الحدود والأطوال: هو فضاء الرواية، حيث تُقامُ الطقوس والشعائر البدائية وتُنذر القرابين ويتخطّى الزمانُ الدياناتِ والأجناسَ

---

(1) انظر: «الرؤية الأسطورية في عالم فساد الأمكنة» لمدحت الجيّار في **فصول** - المجلد الثاني - العدد الثاني، سنة ١٩٨٢ (الرواية وفن القص).

(2) انظر تزفيتان تودوروف: إنشائية الـ[illegible] ص ١٤١ - سُويْ - باريس ١٩٧١.

(3) **فساد الأمكنة**، ص ٩٧

(4) **فساد الأمكنة**، ص ١٤.

(5) **فساد الأمكنة**، ٨.

(6) **فساد الأمكنة**، ص ٢٧

(7) **فساد الأمكنة**، ص ٣٦.

(8) **فساد الأمكنة**، ص ١٣٧.

(9) Saturation.

(10) ولا نخالنا مبالغين حين نقول إن الاستشهاد في هذا المجال يقتضي استحضار الرواية بأكملها.

(11) **فساد الأمكنة** ص ١٥.

(12) **فصول** الآنفة الذكر ص ٢٨٢.

ليتّخذ طعم أسطورة البدايات: «يقولون إنّ الله عندما خلق آدم مَثَّلَ له الدنيا بُقعةً بُقعةً ليَراها، فَلَمّا رأى مصر رأى جبل عَلبة مَكْسُواً بالنّور فناداه بالجبل المرحوم... أيُداخلهم الشك في أن آدمَ القديمَ هذا ليس سوى جدّهم الأكبر كوكالوانكا؟»[1] ثم يَمثل المحدودُ في حضرةِ المُطلق: «في ذلك الصباح المُبكّر على أعتاب الجبل... وقف ذلك الحفيد «ايسا» وأخرج من صدره سبيكة الذّهب فأقامها على صخرة»[2]. فالقوم يعتقدون أنّ المغارة تحتضن روح جدّهم الأكبر القديم الذي أمضى عمره في كهف عميق يُصلّي للمكان... حتى تحوّل جسمه بفعل الزّمن إلى جلمودٍ بينما انبجست روحهُ عبر القِمم تفجّر الينابيع لتُنشيء غابة في الوادي تحتويها[3]. فالأشياء والإنسان والعناصر تتعاضد خلال هذا الفضاء الإلهي اللامتناهي لدعم تجلّي الخارق العجائبي داخل مفاصل الواقع الأعجف القاسي... حيثُ تُمتهن كرامة البدوي وتُنتهَك حُرمَتُه.

بيد أن الأسطورة لا تُمثل مجرّد مَوْئِل لُجُوءٍ به يحتمِي الإنسان، إنّما تتجاوز ذلك لتطبع مفهوم الكون لديه، فليس من الغريب ضمن هذا المسار أن تحدث أكثر التحوّلات إعجازاً وغرابة... فالدروب تُفعمها كائنات طَيْفِيّة لا تُرى تهيمن على الوِهاد والبحر والجبل، وعبد ربه كريشاب يُضاجع عروس البحر تحت أنظار ملك مصر وحاشيته، وجسم الملك ذاته يُمسخ في نظر الضحية إيليا إلى مخلوق يُشبه السمكة. أما «إيسا» فيصبح صنواً «للنّبي ابراهيم»، يلج النار دون أن يَمسّه أذىً عَسَى أن يجزم بتعففه ويُقنع الآخرين بأنّه لم يكن ينوي اختلاس قُرص الذهب المستخرج من المنجم. فقد كان يُدرك حدساً أنه لم يغتصب حقّ أي كان، لذلك تَمكّن من تخطّي النار الموقدة: «وَلَعَلَّهُ وَقتها كان ينظر بغريزته الصافية في أغوار الزمن القديم، فيرى النمرود يدفع ابراهيم إلى اللهب فيخرج منه سالماً... أو يرى معجزة بابل القديمة، حينما أَلْقَى نبوخذ نصر بثلاثة من رعاياه في النار موثّقين فخرجوا منها محلولي الوثاق، لم تمسّ النار حتى ثيابهم»[4].

ومما يدعم الائتلاف بين الأزمنة والأمكنة الوثنية والصوفية الإسلامية والمسيحية والواقعية جنوحُ آخر فصول الرواية إلى الإلحاح على عمق الوظائف التي يؤدّيها ضريح أبي الحسن الشاذلي في تلك الربوع: «... لَعَلَّ نيكولا قد لَجَأ بَعْدَ فعلته المشؤومة إلى ضريح ذلك المؤمن... يغسل في بئره المعجزة هذه همومه الغامضة الدفينة...»[5].

(1) **فساد الأمكنة** ص ٢٨.
(2) **فساد الأمكنة** ص ٢٧.
(3) **فساد الأمكنة** ص ٢٧.
(4) **فساد الأمكنة** ص ٣٦.
(5) **فساد الأمكنة** ص ١٣٥.

وكأننا بصبري موسى يأبى إلا أن يمزج تَذَاوُبياً بين المادي والخرافي حتى ينأى بالنص عن التناقض الممكن النابع من هذه المفارقة. فلسنا إزاء حضورٍ لأحدِ العَالَمَين في صلب الثاني، بل حيال تركيبة تأليفية تتجاوزهما معاً... «فيتحوّل منطق الحياة ويتحوّل الإنسان إلى إنسان غير عادي، غير منطقي، وتتحوّل الحياة إلى حياة أقرب إلى الفنّ منها إلى قوانين العقل المنضبط»[6]. ذلك أنّ النصّ قد سَعَى إلى استبطانِ كونٍ بدائي ساذج ليُجابه به الحضارة الغربية الآلية المستحوذة على مصادر الثروات والمالكة لأدوات الإنتاج.

فلعبة المرجع والمبنى والمعنى في **فساد الأمكنة** تقوم على اختيار شكلي متعدّد الدلالات نابعٍ من موقف اجتماعي فكري جمالي هدفه الاستحواذ على القُرّاء المفتَرَضين. ذلك أنّ الكاتب يعي جيّداً أبعاد وظيفة «التفكيك» عموماً... وبالنسبة إلى الرواية الجديدة بصفة خاصة، مثلما سنبيّن بعد لأي.

في وظيفة القراءة:

عوداً على بدءٍ نُلفي أنفسنا لدن المستَهلّ:

«اسمعوا منيّ بتأمّل يا أحبّائي، فإنّني مُضَيّفكم اليوم في وليمة ملوكيّة سأطعمكم فيها غذاء جبلياً لم يعهده سكانُ المدن....»[7]. ذاك هتاف «الكاتب ـ الراوي»، فهل استجبنا إلى بُغيته الأولى حقاً فكنّا أحِبّاءَهُ وقَبلنا ضيافَتَه؟

على الرغم من أنّ «القارىء يقبع أبَداً خلف ريشة المبدع»[8] فإنّ الصّلة بَيْنَهما مُوغلةٌ في التعقيد ولا يُمكن أن تكون أحاديّة المظهر؛ إنّما هي المَدُّ والجزرُ الدائمان الخاضعان «لقانون الانحراف» الذي يُصيب الرسائل جميعاً، لا محالة، في مدارها الطبيعي بين باثّها ومتقبّلها.

فوظيفة «القراءة» تُعَدُّ التتويج الفعلي لِمَحاورِ التجارب بين المرجع والمبنى والمعنى إذ تُثيرُ ركودها المادي المساحي وتُعيدُها سيرَتَها الأولى أَوَانَ «كانت» مجرّد «تصوّر» سابق «لوجود» النّص (إذا ما شئنا أن نستعيد العبارة الوجودية الشهيرة). فبعد اعتبار «الماهية» سابقة «للوجود» يُضحي «الوجود» بدوره سابقاً «لماهية» جديدة، هي في الواقع «ماهيات» تتكاثر وتتوالد بكيفيات غير محدودة حسب عدد القراءات الفعلية والمُفترَضَة التي آلت أو تؤول إليها. وليس الأمر مجرّد تمثّل فلسفي لصيرورة النص الأدبي، إنّما تنبع القضية أساساً من «مفهوم الرواية» لدى صبري موسى ولدى جيل كامل من الكتّاب الساعين إلى التجديد في مصر وفي البلاد العربية عموماً[9]،

(6) مدحت الجيار ـ **فصول**، ص ٢٨٠.
(7) **فساد الأمكنة** ص ٦.
(8) ميشال بوتور، **بحوث في الرواية** ـ سلسلة «أفكار» غاليمار، باريس.
(9) جمال الغيطاني ـ صنع الله ابراهيم ـ يحيى الطاهر عبد الله ـ يوسف القعيد ـ الطيب صالح ـ عبد القادر بن الشيخ ـ فرج لحوار ـ مبارك ربيع ـ الميلودي شغموم ـ أحمد المديني.

أو عَلّني أقول في المغرب العربي على وجه أخص[1]. ذلك أن «وجود» الرواية بالنسبة إلى هؤلاء يسبق «جوهرها». فهي بناءٌ «يَحْدُثُ الآن»، مثلما أسلفنا، بصرف النظر عن مرجعيته الزمانية والمكانية والاجتماعية والنفسية واللغوية والذهنية... وسواها، لأنها لا تَدّعي محاكاة السابق بقدر ما تدّعي التأسيس لِللّاحق.

إننا حيال نصوص تَحْدث فيها الأفعال والأشياء ساعةَ تَسْمِيَتِها من قِبل المبدع عبر اللغة. فتتّحد حقيقة المرجع وحقيقة الفنّان في وحدة حسيّة تجاهد في سبيل التعبير[2]. بل عَلّنا نتجاوز هذا الإقرار للجزم بأنّ «الرواية الجديدة» فضاءٌ إشكالي تحدث فيه الدلالة ساعة ينهض القارىء بأعباء وظيفته الضرورية لتمام لعبة التبليغ التي تُيَسرُ للنّص إدراك أقصى آفاق وجوده، حيث يُحقق جوهره دون ادّعاء مُحاكاة جوهر سابق.

بِهَذا التّصوّر النابع من أعمق مقوّمات **فساد الأمكنة** - هذه التعلّة الجميلة التي اتخذناها أنموذجاً للنصوص العربية الجديدة - يتخطّى القارىء خانة التّلقّي أوّلاً ثم يتخطّى اعتباراً قديماً جعله المبدعَ الثاني للنّص... لتتمخّض وظيفته الفعلية: باعتباره المبدع الأوّل للنص. عَبْرَ طَرَافَةِ لُعْبَةِ تَبادُلِ الأدوارِ هذه نُوصي بِجوهر التباين بين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة حيث يُؤذَنُ بخلع «الكاتب - الإِلَه» صاحب العلم اللدنيّ ورفع «القارىء - الإِلَه» إلى عرش النص. بيد أن هذا «الإِلَه - النّصيّ» الجديد لا يَدّعي الوحدانية ومُطلَقَ العِصمة، فهو لا يعدو أن يكون بُرهةً قصيرة في عمر النّص المديد. فمن مُقَوّمات التّألّه لديه أنْ نُشرك به ونَعُدَّه مُجَرَّدَ حَلَقة في سلسلة، أو أنموذجاً مُحيلاً على النّمط.

فكأننا بالكاتب - وأنموذج «صبري موسى» بَيْنَ أَيدِينا الساعةَ - يعرض على الناهض بوظيفة القراءة مُسَوَّدَة أولية، أو مشروع رواية، ذات بناء متداخل يقومُ على الإرجاء، متواضع لا يُحيل على سواه، محدود لا يدّعي الشمول والإطلاق، متكسّر متفجّر لا يكاد يؤمن بجدوى وحدةٍ أو تكاملٍ.

لَدَى مُنعطف الختام:

فَلَعَلَّهُ يتيسَّرُ لنا الساعة بعد أو وضعنا رواية **فساد الأمكنة** في فَلك الرواية الواقعية الجديدة أن نستخلصَ أهم مُقَوّمات هذا الرافد الأدبي الثّريّ الذي ما فتىءَ تاريخياً متحرّكاً في بحثه الدؤوب عن التّخطّي. وعساها تُضغَطُ فتُختزلُ فيما يَلي:

أ - نَفْيُ «الحدث»، رغم قيمته الوظيفية، والإلحاح على «الحالة» التي تُمَكِّنُ النّصّ من أن يصهر «الرّوائي» و«الشعري» في تركيبة تَتَجاوَزُهما معاً.

ب - كَسْرُ «عمودية» السرد الكلاسيكي - حسب الأنموذج الغربي - المحكومة بمنطق خارجي، وتفجيرُ البناءِ وفق اختيارات داخلية نابعة من النصّ.

ج - تداخل ضروب الخطاب (كالمسرحي، والشعري، والملحمي، والخبري، والسِّيَري...) توسيعاً لآفاق «الرؤية» ورغبةً في عقد وفاق جديد مع فن القصّ العربي القديم.

د - رفع لواء العجائبية النّابعة من الإيمان بالتذاوب بين الواقعي والأسطوري.

هـ - اعتبار الكتابة عملاً باللغة في اللغة سعياً إلى البحث في أركيولوجيا الحضارة العربية عبر ثراء الاستعارات التّناصيّة الممكنة[3].

وإنَّهُ لَيَحسُن الآنَ، في هذا المستوى، أن نسوق ملاحظة ختامية نغني بها الجدل القائم بين الإبداع والنّقد مَدارُها أنّ «الرواية الجديدة» - وهذه أبرز خصائصها - تقتضي من النّقد أن يتعامل معها بمنطق جديد يهجر المقنّنات التي كرّستها الحقبة الإبداعية السابقة[4] سعياً إلى إنشاء البديل المُتخطّي. ولن يتيَسَّر ذلك إلا ساعةَ نُحسن الإنصات إلى هذا الهاتف الذي يهمس بأَنّ كل ضرب جديد من ضروب الإبداع يحمل طيَّ مَتْنِهِ عناصرَ وأدوات قد تسمح برؤى تفكيكية جديدة.

فَعَلّني أستفِزّ إذ أجزم بأن الإبداع يسبق النّقد! فهل من صدى؟

صلاح الدين بُوجَاهْ

قسم العربية - كلية الآداب
والعلوم الإنسانية، بالقيروان

---

(1) انظر سعيد يَقطين: **القراءة والتجربة** الدار البيضاء، ١٩٨٥.

(2) انظر د. عبد الغفّار مكّاوي: **مدرسة الحكمة**: «حذاء فان جوخ»، دار الكتاب العربي - القاهرة ١٩٦٧.

(3) هذا المنحى جليّ جدّاً خاصّة عند جمال الغيطاني وصبري موسى في مصر، وفرج لحوار وصاحب هذا المقال في تونس.

(4) مُمثّلة خاصة في جيل نجيب محفوظ.

قصة قصيرة

البعوضة

سامية عطعوط



حصل مع صديقي خلال الأسبوع الماضي ما سبق وأن أصاب «النمرود». كنا نجلس في منزله نرشف بقايا كؤوسنا عندما اقتربت منه بعوضة تافهة، وحطت على وجهه.

حاول أن يبعدها بحركة من يده. مما اضطرها للاحتماء بأحد منخريه هرباً. وما هي إلاّ ثوان حتى أصاب صديقي مسّ من الجنون. صرخ بصوت مرتفع، وحاول أن يشرح لنا ما يلم به. فهمت ما معناه أن صوت أزيزها يدوي في رأسه كطبل في يد طفل. تذكرت على الفور ما اعتاد أن يفعله صفوة «النمرود». كانوا يضربونه على وجهه بأحذيتهم كلما طنّت بعوضته كي تهدأ الملعونة أو تموت.

ودون أن أفكر أو أتواني، خلعت نعلي على الفور. كان طينياً من الشتاء، لكن صديقي رغم حبه للنظافة لم يهتم. تناولت الحذاء، وبدأت أضربه على وجهه بكل ما أوتيت من قوة إلى أن ماتت بعوضتنا. أو هكذا توقعت. ولكن لم أكد أعود إلى مقعدي حتى عاد صديقي للصراخ، فعدت إلى ضربه من جديد، وقد أنهكني التعب. وحلاً للإشكال استدعيت جارة لنا تعيش في الشقة المقابلة. شرحت لها الموضوع، وطلبت معونتها لأنني خشيت أن ينتهي صديقي إلى ما انتهى إليه «النمرود». لكنها والحمد لله طمأنتني. انضمت إلينا بعد أن أحضرت عدة موديلات من أحذيتها الملونة لتساهم معي بضربه.

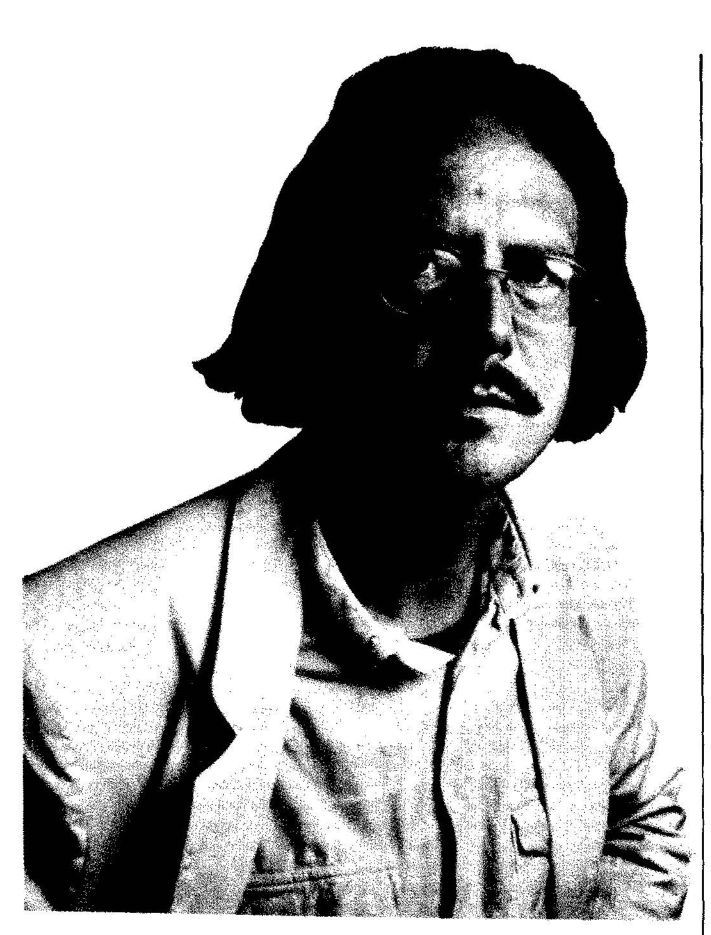
في البداية عملت بجهد. حتى هدأت البعوضة وأغمي على صديقي. لم أكتم سروري عندما رأيته ملقى على الكنبة، لأن إغماءته ستوفر لنا قسطاً من الراحة. جلست وإياها نفكر بحل يخلصه من مأزقه فلم نجد. لذلك قررنا أن نعالجه بطريقة عملية، رغم أن هذا قد يعني قطع أنفه، وتشويه وجهه الجذاب. قامت جارتنا واتصلت بالاسعاف. ولمعرفتي بأنهم يتأخرون عن موعدهم كثيراً استدعيت جارينا اللذين يقطنان في الدور الأعلى. شرحت لهما الوضع مجدداً، وكانا متعاطفين. حمل كل منهما حذاءه وساهم معنا بتهدئة صديقي. صرنا أربعتنا نتناوب على ضربه، وكلما هدأت البعوضة أغمي على صديقي من جديد، فلا يصحو إلا على طنينها. بقينا كذلك حتى منتصف الليل. وفجأة أحسّتْ جارتنا وكأن بعوضة تعبث داخل أنفها. فبدأت تصرخ وتشد شعرها وتكتم أنفاسها. وبعد لحظات غادرتنا وهي تضرب نفسها بحذائها الأحمر. استغربت ما حدث لكنني لم أعره انتباهاً إلا عندما بدأ جاراي بالصراخ وغادراني وهما يلعنان صديقي ويشتمانني.

وفجأة أدركت أن من يراه يشعر بالبعوضة تطن في رأسه. إلا أنا. وكلما انتابني هذا الإحساس قاومته بشدة، وضاعفت من ضرباتي على وجه صديقي. وإذ وصلت سيارة الإسعاف نقلته إلى المستشفى لكنه توفي في الطريق. عدت إلى البيت متعباً هرماً، ولم أكد أرى الأحذية ملقاة على الأرض أمامي حتى أحسست بشيء يتحرك في داخلي، وطنين يضرب على أعصابي. لم أعرف هل ما كان يطن في رأسي بعوضة أم طيف لها، ولكنني رغماً عني، أمسكت حذائي بيدي وهويت به على وجهي بشدة....... لأهدأ.

مؤلّف «المرأة العسراء»:

أنا كاتب مريب وملتبس..

بيتر هاندكه



قضى مؤلِّف «المرأة العسراء» عامين وهو يتجوَّل في العالم، من غير بيت ثابت. وهو يتحدَّث هنا(1) عن اليابان واليابانيين، ولكن يتحدَّث كذلك عن عمله وكتبه وجمهوره والكتَّاب الذين يقرأهم.

دير شبيغل ـ منذ عامين وأنت، يا سيد هاندكه، تعيش بلا بيت ثابت مسافراً عبر العالم. ما الذي يحمله المرء في مثل هذه الحالة؟

بيتر هاندكه ـ أقل ما يمكن. فرشاة أسنان تكفي تماماً.

ـ أين تنام؟

ب. هـ ـ في الفندق، معظم الوقت.

ـ في ألمانيا، في النمسا، في سويسرا؟

ب. هـ ـ لقد تنقَّلت في كل مكان تقريباً في أوروبا. بدأت بيوغوسلافيا، ثم ذهبت إلى اليونان ومصر. وذات يوم، توجهت إلى اليابان وتسكَّعت فيها طولاً وعرضاً.

ـ تسكَّعت؟ تقصد أنك عبرتها مشياً على الأقدام؟

ب. هـ ـ إن اليابان، بسبب تشكّلها، لا تسمح بالمشي على الأقدام، لا يستطيع المرء أن يذهب إلَّا إلى الجبال. وحتى في ذلك العلوّ، لا يستطيع المرء أن يمشي جيِّداً، لأنَّ هناك الغابات الكثيفة.

ـ وكيف يتمّ هذا السفر على الأقدام؟ إنك تصل إلى اليابان، فتضع أمتعتك في مكان ما ـ أم أنك تحمل معك كلّ ما تملك؟

ب. هـ ـ ولكني لا أملك شيئاً.

ـ باستثناء فرشاة للأسنان؟

ب. هـ ـ نعم. لا بدّ من قميص. ولكن هذا يمكن غسْله مساءً في الفندق، وهو يجفُّ صباح اليوم التالي. كنت أملك دائماً أكثر مما ينبغي. غالباً ما أحمل سترة من صوف، ولكني لم ألبسها قط.

---

(1) مجلة «دير شبيغل» الألمانية، حوار أجراه هلموت كاراسيكس وويلي ونكلر مع الروائي الكبير بيتر هاندكه، ونشرت ترجمته الفرنسية مجلة «لونوفيل أوبسرفاتور»، عدد ٢٣ ـ ٢٩ آب ١٩٩٠.

ـ ولا تحمل كتباً؟

ب. هـ ـ بلى، طبعاً. إنني أحمل دائماً ثلاثة منها أو أربعة. لا بدّ على الأقل من كتاب واحد بلغة أجنبية ينبغي أولاً فكّ حروفها. والحق أن كتاباً واحداً يكفي.

ـ ما الذي دفعك إلى اليابان؟

ب. هـ ـ ستجد ذلك غريباً، ولكننا في الواقع لم نعرف الشتاء هنا منذ عامين. وفي اليونان، تجلّى الشتاء بأوضح صوره. وانتهى بي الأمر، في شهر شباط، إلى إقناع نفسي بأني أحبّ حقاً أن أرى الشتاء في اليابان.

ـ ما الذي جذب انتباهك في تلك البلاد؟

ب. هـ ـ إن الشعب الياباني هو أكثر الشعوب تَعَباً.

ـ أتكون هي حالة التعب التي وصفتها بالعذوبة في كتاب «دراسة عن التعب»؟

ب. هـ ـ لا. فالحالة في اليابان هي حقاً حالة الإنهاك. لم يسبق لي قط أن رأيت مثل هذا العدد من الناس الذين ينامون في وضح النهار. وعلى النوافذ، وفي المقاهي، يُرى الناس كذلك وهم ينامون.

ـ ما عسى ينتظر المرء من أناس مُتْعَبين إلى هذا الحدّ؟

ب. هـ ـ إنهم يعطونك كثيراً وهم لا يولونك اهتماماً. وبعد ثلاثة أسابيع، جعلت أتساءل عما إذا لم أصبح أنا أيضاً يابانياً، إذ لم يكن هناك مَنْ ينظر إليّ. وبعد أربعة أسابيع، ذهبت إلى «أوموري»، وعدت أرى للمرة الأولى أجانب. كانوا من الأميركيين، اثنين من «المارينز». وقد انفجرا ضاحكين حين رأياني. لقد كنت أنا أيضاً الأجنبي الأول في نظرهما. ولكن ليس دقيقاً تماماً أن نقول إن اليابانيين لا يولونك اهتماماً. إننا نكتشف شرارة لا تُلحظ، وخاصّة عند النساء. ونحسّ أن الأمر، من زاوية العين، لا ينقضي تماماً بلا تأثير.

ـ ما ترويه عن اليابان يبدو أنه قد انقضى سابقاً. والواقع أن صور ما انقضى سابقاً، وما سبق أن عشته، إنما تلعب دوراً هاماً لديك.

ب. هـ ـ إنها تّمحي شيئاً فشيئاً على نحوٍ غريب. . لقد اعتقدت دائماً أنه كان بالإمكان على الأقل اعتماد المرء على منطقة مسقط رأسه. تلك الزوايا التي يعرفها منذ نعومة أظفاره. فالهواء، ذلك الهواء الخاص، والضوء الذي تعلّم التعرُّف عليه بالتكرار، يوحيان بأنّهما يمّحيان.

ـ ولكن من يقرأ «دراسة عن التعب» يشعر بأن المشاهد التي كنت قد عشتها طفلاً، وفيما بعد حين كنت طالباً، هي من القوّة بحيث يسهل تذكُّرها.

ب. هـ ـ ربما كان هناك خطر أن يرى المرء أن ما يكتبه يختفي بمجرّد تذكره وإنامته على الورق. إنَّ كل ما ينبض له قلبي، يختفي ويفلت مني. ومن سوء الحظ أنه لم يبق لديّ حنين. ولا أعرف بعدُ رغبة حقيقية.

ـ أيكون السفر قراراً يمكّن المرء من أن يعيش مزيداً من الأشياء، من أن يعيش على نحوٍ أكثر كثافة؟

ب. هـ ـ علّمتني الأحلام أن بإمكاننا جميعاً أن نعيش مزيداً من الأشياء. وإنه لمخجل حقاً أن نعيش بهذه القلّة التي نعيشها. إن اليوميّ كئيب كآبة فظيعة.

ـ ما عساه يكون علاج ذلك؟

ب. هـ ـ ليس هو على أيّ حال التقنيّة التنفُّسية ولا الركض. إنني أتذكّر «فرانز غريلبارزر» الذي ملّ، وهو في حوالي الأربعين، شدّة قلقه على صحّته. فأخذ اذذاك يمارس السباحة وركوب الخيل والمسايفة. وبعد شهرين، توقّف وهو يلاحظ أن ذلك كان ينتزع منه البقيّة الباقية. فاستسلم من جديد لأحلامه وتأملاته. وهذا أمرٌ فهمته فهماً جيّداً.

ـ هل يتفق لك أن تستغرق في كتاباتك وأن تندهش بنفسك؟

ب. هـ ـ نعم، أعترف أنه يتفق لي ذلك، أقول لنفسي: هذا أنا حقاً. يحسب المرء أنه قد تغيّر، وإذ يعيد القراءة يرى إلى أيّ حدّ يظلّ الإدراك الحسيّ والإيقاع أيضاً شبيهين.

ـ بعد النجاح الكبير الذي أحرزته كتبك، ولا سيما «رسالة قصيرة لوداع طويل» و«المرأة العسراء» تغيّرت كتابتك تغيُّراً كبيراً وفقدت جمهورك. من قبل، كنت على كلّ شفة.

ب. هـ ـ ولكني مع الأسف الشديد ما أزال على كل شفة ـ بشكل خفيّ. والحقّ أني لم أعرف قط نجاحاً يتجاوز الحدود. لقد بيع من «المرأة العسراء، حوالي ٩٠,٠٠٠ نسخة. ولكني لم أتجاوز، طوال حياتي، المئة ألف نسخة، إلا في منشورات الجيب.

ـ وهل كنت تحبّ أن تبلغ ذلك؟

ب. هـ ـ طبعاً، حتى ولو لم يكن ذلك إلّا لأسباب رياضية.

ـ من قبل، كنتَ من يوصف بـ «مؤلف على الموضة».

ب. هـ ـ نعم، على ما أعتقد.

ـ مع «المرأة العسراء» كان ثمة شعور بأن هندكه كان يمتزج، على نحو واضح، بالضمير العالمي للعصر.

ب. هـ ـ هذا صحيح. ولكنك لا تجهل أنني كتبت كلّ شيء في عُزلةٍ يُرثى لها.

ـ وحدك مع ابنتك الصغيرة؟

ب. هـ ـ نعم. كنت معزولاً تماماً. على أي حال، أثارت كتبي طوال ثلاث سنوات أو أربع اهتماماً عاماً، ما لبث أن هبط ابتداءً من «عودة بطيئة».

ـ لقد كنت في «ألاسكا» من أجل «عودة بطيئة»: أتكون الوحدة هي الثمن الذي ينبغي أن يُدفع من أجل الكتابة؟

ب. هـ ـ الحق أن الأمر غير ممكن، من غير ذلك. وأنا لا أحبّ، على نحو خاصّ، أن أنعزل بهذا الشكل. في تلك

اللحظات، لا أستطيع الامتناع عن التفكير بإدغار والاس، هو الذي يستطيع أي شخص الذهاب لرؤيته وهو يكتب. كان يترك بابه مفتوحاً دائماً. وكان بإمكان ابنته أن تدخل، من غير أن يزعجه ذلك أبداً، فكان يأخذها بين ذراعيه، بل ربما كان يمضي في الكتابة بيده الأخرى. وقد قلت لنفسي دائماً: هكذا ينبغي أن أكون. فليس لي أن أكون بحاجة شديدة إلى الوحدة من أجل هذا النوع من النشاط الغريب. حتى ولو لم يكن الأمر ليروق لي، في الأشهر التي أكتب فيها، إني في الحقيقة غير اجتماعيّ.

ـ لا نزال نذكر ظهور بيتر هاندكه في مهرجان «كان» برفقة جان مورو.

ب. هـ ـ صحيح. إنني أشعر دائماً بهذه التفاهات، وأنا في الواقع مخلوق منزوع الإرادة حين لا أكتب.

ـ وحين تكتب؟

ب. هـ ـ يلزمني قدرٌ من الضغط والإكراه لتتوفّر لي هذه الحالة اللامعقولة من الرضا ومن الأمان. ثم تصعد كراهية كلّ ما لا شأن له بالكتابة. إن كل ما يجتذبني أو يروق لي، ولكن لا تستطيع الكتابةُ أن تجعله جنسيّاً شهوانيّاً، يتحول إلى الكراهية.

ـ ويدمِّر آنذاك أيضاً الصداقات والعلاقات؟

ب. هـ ـ نعم.

ـ لأن الكتابة، عندك، هي أهمّ الأمور؟

ب. هـ ـ الحق أنه، حين يبدأ المرء... ثم إن الرّهان ليس...

ـ مجانيّاً؟

ب. هـ ـ نعم. ولكن هذا كلّه لا يُعرف مُسبّقاً. من أجل هذا السبب، ينتهي الأمر بالمرء إلى الكفّ عن حبّ نفسه. قبل أن أصبح كاتباً، كنت أحبّ نفسي أكثر مما أحبّها الآن.

ـ ولكنك مع ذلك كنتَ دائماً تثمِّن موقفك المنسجم في عملك.

ب. هـ ـ الشيء الوحيد الذي أحبّه في نفسي، هو فكرة أني صنعت شيئاً يستطيع الناس أن يدخلوا فيه ويخرجوا.

ـ أتكون في هذا فرحةٌ أن يكون المرء مشهوراً؟

ب. هـ ـ يبدو أن الأمر مرتبط بذلك. إنه لشيء جميل أن يُقرأ الكاتب. ولكن الطريقة التي يُقرأ بها هي الأكثر أهميّة. وبدلاً من أن يبتلع الناس النصوص، فليقرأوا فيها أنفسهم. ومن الممتع حقاً ألاّ يُفرض عليهم شيء، وألاّ يؤخذ من حياتهم شيء في الوقت نفسه. هناك كثير من الكتب تأخذ قليلاً من حياة القارىء. إنها تفترس القارىء وتسمّمه.

ـ بعد رواية «المرأة العسراء» أكان تصميماً واعياً من جانبك أن تُصبح كاتباً باطنيّاً؟

ب. هـ ـ لا. ولكنني وجدت نفسي «محشوراً» هناك. فبعد العبارة الأولى، قلت لنفسي: كيف أُتابع الآن؟ إن ذلك خالٍ من الحسّيّة. لم يبق أية عقدة ممكنة. لقد عشت هناك أكثر شهور حياتي نبضاً وخفقاناً لأني دخلت آلياً في الموضوعة الدينية من غير أن أحسّ بذلك. ولكن كان لا بدّ لي من الاستمرار في تلمُّس ذاتي، وذات لحظة، كففت عن التقدُّم، فكان لا بدّ من أن أتوقَّف. وفي هذا المنظور، تعتبر رواية «العودة البطيئة» فصلاً أو جزءاً.

ـ هل الإخفاق تحدٍّ؟

ب. هـ ـ نعم. أنا الآن في مرحلة نقص. منذ ثلاثة أعوام أو أربعة. لستُ أنجح في أن أحسّ نفسي مأخوذاً بالخناق. وهذا ليس شديد الخفق والنبض بالنسبة لي.

ـ لقد بلغت من قبل مكاناً عالياً، فهل كان ثمة من قبل مراحل أفضل؟

ب. هـ ـ لا. لا أظنّ. لا نَنْس أنني في عام ١٩٦٨ كنت أعتبر نفسي آخر الشعراء!

ـ ولكنك، في مسرح «بورغستياتر»، تَبعتَ بمسرحيتك «لعبة الأسئلة» توماس برنار كمؤلف «بيتيّ». ما رأيك فيه؟

ب. هـ ـ لم أكن أجده، بخلاف رأيكم، كاتباً طريفاً، بل هو «قارصٌ لا يُضْحِك». هو ساخر أكثر مما هو هزليّ. وقد لذّ له في السنوات العشر الأخيرة أن يسخر من كل شيء. والحقّ أنه بارع في ذلك. ولكن هذا، بالنسبة لي شخصياً، لم يكن يحمل شيئاً بعد. كان توماس برنار في البدء مغامرة مدهشة في نظرنا نحن الكتّاب الشبّان النمسويين. كان لنا آنذاك واحدٌ فتح ـ بل مزّق ـ شرْخاً. كان النموذج الذي كنت أعتقد أنني لن أبلغه أبداً. ثم أصبح نوعاً من الاستفزاز. ولكنه في السنوات الأخيرة كفّ عن أن يكون مع الأسف الاستفزاز الذي كنت أتمّناه.

ـ لأنه كان يستجيب للتوقُّع؟

ب. هـ ـ لم يكن لديه بعدُ، بكل بساطة، مشكلاتٌ تدعوه للكتابة. ولقد لقيته عدة مرات، وقلت لنفسي وأنا أستمع إليه إنه كان يستطيع في النهار أن يسجّل ثلاث مسرحيات على الشريط الممغنط. وفي النثر، كان أكثر حذراً، ولكنه كان عملياً يكتب مثلما يتكلم.

ـ بعد موت برنار، أصبحت أشهر كاتب نمساوي. لم يبق ثمة من منافسة.

ب. هـ ـ لست منافساً. إنكم تجهلون كل شيء عن الوضع في النمسا...

ـ لقد عدّك برونو كرايسكي ذات يوم شاعره المفضّل.

ب. هـ ـ كان هذا في الأعوام ٧٠، في عهد «الشقاء اللامبالي».

ـ ولكنك لا تستطيع أن تنكر أنك كنت تنعم في النمسا بتقدير كبير يُعزى إلى شهرتك العالمية.

ب. هـ ـ ليست هذه هي الحال على الإطلاق. إن قصة الكاتب الوطني الكبير هذه تثير أعصابي بعض الشيء. فخلال كل الأعوام التي قضيتها هناك، لم يكن أحد يحسب لي حساباً. وبين الحين والحين، كان يسعدني أن أُعطى طاولة في مطعم. فالخدم مَرِحون،

وأنا أحبّ التحدّث إليهم. ولكن ما عدا ذلك، لم يكن ثمة شيء، على الإطلاق. إن لم يكن الحقد والكراهية.

- من قِبَلك أم من قِبَل مواطنيك؟

ب. هـ - من قِبل النمسويين. إن معظم النمسويين لا يحسنون التصرُّف مع كاتب. والحمد لله أنني منسجم تماماً مع الوضع، كما هو!

- والآن وقد أصبحت الموضوع المفضّل للمحلِّلين الألمان؟

ب. هـ - ما الذي أستطيعه في هذا؟ دعني مرتاحاً من هذا! إن ذلك لا يهمّني حقاً. أتظنّ أني مستطيع أن أتدرّع بهذا النوع من الزهو؟ إن ما قدّرته دائماً وما أزال، إنما هو القرّاء الطيّبون، القرّاء الملائمون، والمال، من حيث أنه يتيح العيش. إنني معترفٌ بجميل هذا، بين الحين والحين. لقد قال لي صديق ذات يوم: إنه غير قابل للتصديق أن يستطيع كاتب مثلك أن يعيش عيشاً جيّداً نسبياً. على أني أعتقد أني لا أطمع بشيء.

- إن قصّتك «بعد ظهر كاتبٍ» تذكر في عنوانها اسم الأميركي ف. سكوت فيتزجرالد. أيكون نموذجاً لك؟

ب. هـ - لا. ولكني أجد أنه كاتب نبيل إلى أبعد حد. وبعد هذا، فأنا أكتب كما أكتب، ليس لي في الأمر حيلة. إن ما يحبُّه المرء، هو فكرة «الانتماء» لجهة ما. وإن كان لي من طموح، فهو أن أنتمي ذات يوم إلى مثل هذه العصبة.

- من ينتمي أيضاً إلى «هذه العصبَة»؟ غوته؟

ب. هـ - إن من يسمعك يظن أنه لا ينبغي التلفّظ بهذا الاسم إلا من أطراف الشفاه... إنني أنتمي لغوته. هذا ما لا أكفّ عن ترديده من غير تقصُّد.

- هذه العصبة، أهي درجة أم أخويّة دم؟

ب. هـ - إنها أولئك الأشخاص الأعزّاء المتفرّقون. متفرّقون بعيداً أحدهم عن الآخر فيما وراء الأزمان من غير أن يكونوا متعارفين. أتظنّ بالاتفاق أنني أصبو لأن أكون كاتبا قومياً أو أشغل هذا المنصب أو ذاك؟ كفى تواضعاً كاذباً! لقد جدّفت لكي أصل إلى ما وصلت إليه، مع بعض المقاطع الجيّدة جدا، في أثناء ذلك. ولست أذهب إلى أبعد من ذلك.

- في أعمالك الأولى، رجعت كثيراً إلى كافكا، ثم قاطعته بعد ذلك. ألا تزال تقاومه؟

ب. هـ - لا. لا أقاوم. ولكن فيتزجرالد أقرب إليّ، ربما لأنه أكثر جرأة مع النساء..

- ولكننا نجد عند كافكا كمية من القصص العجيبة عن النساء.

ب. هـ كان فيتزجرالد أقرب إلى النساء.

- كان اجتماعيا أكثر.

ب. هـ - ربما، وهذا ما يروق لي. إن كافكا هو في رأيي نموذج النصّاب في الزواج: كان يُشعِل النساء ثم يتركهنّ بعد ذلك يسقطن.

- نصّاب في الزواج، إنها مهنة جميلة...

ب. هـ - كانت هذه مَزْحة. ربما كانت مشكلتي مع كافكا متصلة بمشكلتي مع مجموع الأدب اليهودي: مشكلة رُهاب الاحتجاز. إن المرء لا يجد فيه طبيعة ولا مسافات. في السابق، حين كنت آخذ في الكتابة، كنت أعود دائماً إلى كافكا. فأتشبّع ببعض العبارات، وبعض الإيقاع، وبموقع الكلمات في العبارة. وترك هذه الصرامة جعلني أكثر إهمالاً، ولكن هذا هو ما أرغبه.

- هل تودّ احترام شعراء يتوخّون الصعوبة، مثل هولدرلن؟

ب. هـ - هولدرلن هو أحدهم. ولكنه نظيف أكثر مما ينبغي. إنني أحبّ بعض القذارة. ولست أعدّ نفسي نقيّاً. إنّ عليّ، لكي أفعل ما أفعلُه، أن أرتكب كثيراً من أعمال الاحتيال والغش. إنني أعدّ نفسي، بالأحرى، شخصاً مُريباً، مُلتبساً.

- أعطنا مثلاً للاحتيال والغش. هل أنت نصّاب زواج، مثل كافكا؟

ب. هـ - يا للعجب! إن هذا ليس خطأ تماماً.

- إنك لا تعني، بالبداهة، نساءك..

ب. هـ - لا أتحدّث مع أصدقائي إلّا عن النساء. لا شيء آخر يهمّني. إننا لا نستطيع أن نتكلم عن الله.

- هل تخاف أحياناً أن تموت؟

ب. هـ - أقلّ من قبل، وهذا غريب. وهو أيضاً مقلق، لأن هذا شيء ينقصك. منذ بضع ليالٍ، حلمت حلماً كافكاوياً. ملخّصه أن جميع الذين كان لا بدّ أن يموتوا في العالم تجمّعوا، وكانوا قد أُوثقوا بسلاسل ودواليب إلى مشنقة. لم يكونوا يُعَذَّبون بل كانوا ببساطة مشدودين إلى هذه الآلة لكي يموتوا. كانوا وقوفاً، وكان الكاهن يتنقّل بينهم، وهو ينطق بالصلوات عند موتهم. وكان يهدّىء أطراف المحتضرين حتى لا يرتجفوا أكثر مما ينبغي. وعند الاحتضار، كانت رؤوسهم تنقلب إلى الوراء. حتى إذا ماتوا، تلبّست وجوههم، وهو ما يثير الاستغراب، مظهراً إنسانياً. وهذا الموت علّمني ما هو الكائن البشري حين كانت اهتزازات الموت تأخذهم، كان الكاهن يحاول أن يهدّئهم، ولكن المحتضرين كانوا يواصلون الارتعاش. حتى بعد موتهم منذ وقت طويل، وبعد تحجُّر رؤوسهم، كان الارتعاش مستمرّاً. وكان أن مشيت طوال النهار، وقلت لنفسي: أجل، هذا ما ينبغي أن تفكّر فيه: الموت، وبعد ذلك بساعة، لم أكن بعد أفكّر في شيء!

- أيكون عزاءً لك أن تأمل أن تخلد بعض الكتب بعدك؟

ب. هـ - لا. ليس ذلك عزاء.

- ألا تريد أن تكون مخلّداً، على الأقل عَبْرَ كتبك؟

ب. هـ - يُساعدك أحياناً بعض الشيء أن تكون قد أنجزت شيئاً جميلاً، ولكن ليس فيما وراء الموت.

ترجمة «الآداب»

الفهرس العام للسنة الثامنة والثلاثين للآداب عام ١٩٩٠

١ - فهرس الموضوعات

٢ . فهرس الكتّاب